النقد السينمائي

تـألـيـف

علي شلش

الكتاب: النقد السينمائي

الكاتب: علي شلش

الطبعة: ٢٠٢١

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة

جمهورية مصر العربية

هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥

فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣

http://www. bookapa.com **E-mail: info@bookapa.com**

دار الكتب المصرية

فهرسة أثناء النشر

شلش ، علي

النقد السينمائي/ علي شلش

– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.

١٠٩ ص، ١٨*٢١ سم.

الترقيم الدولى: ٦ – ٦٧ – ٦٨٣٧ – ٩٧٧– ٩٧٨

أ – العنوان رقم الإيداع : ١٥١٥٢ / ٢٠٢٠

النقد السينمائي

وكالة الصحافة العربية
«ناشرون»

في البدء

– قبيل منتصف القرن التاسع عشر قال الروائي الفرنسي الكبير ستندال:

– الرواية مرآة تمشي في الطريق[١].

وقبيل أن ينتهي ذلك القرن كانت الرواية – المرآة هذه قد تمردت على ستندال، وعلى الطرقات في وقتٍ واحد وبدأت تمشي في كل مكان يحلو لها، حتى لو كان هذا المكان هو أمعاء الإنسان!

أما الطرقات المسكينة فكان من نصيبها فنٌ جديد ناشيء في ذلك الحين هو فن السينما، أو الصور المتحركة كما سمي عند ذلك. ولكن الزمن مضى، ثم أدرك التمرد السينما، فهجرت الطرقات، وفرت إلى الإستديوهات.. ولحق بها التطور من كل جانب.

٢– لقد تطورت الأفلام التي نراها اليوم، وتقدمت كثيراً على أجدادها، وظهرت كتب ومؤلفات كثيرة في مختلف شئون السينما: تاريخها، وفنونها، وألوانها، ورجالها وجمهورها – ولكن ما أندر الكتب والمؤلفات التي تناولت نقد السينما أو أصوله!

ظهر نقاد سينمائيون كثيرون بالطبع عبر السنوات السبعين الماضية، ولكن أحداً منهم لم يؤلف كتاباً عن مهنته أو أصولها. فعلى كثرة ما وصلنا

(١) Lauance Bisson, A Short History of French Literature, A Pelican Book, London, 1943, P- 115.

من كتب وفهارس في الإنجليزية والفرنسية بوجهٍ خاص، لم أجد في أي منها – للأسف– إشارة واحدة إلى كتاب واحد بهذا المعنى، ولكني وجدت مقالات وفصولاً كثيرة في شئون النقد السينمائي وأحوال الناقد السينمائي: ومن هذه المقالات والفصول، ومن مؤلفات السينمائيين الكبار عن فن السينما حاولت أن أنظر في قضية النقد السينمائي.

٣– كتب جان مترى **J. Mitry** [1] الأستاذ بالمعهد العالي للسينما في فرنسا، ومؤلف «قاموس السينما» تحت مادة «الناقد السينمائي» ما يلي:

«صحفي متخصص»، «وسيط» **I٢ntermnediaire** كما يقول أعداؤه، «شفيع» **intercesseur** كما يقول أصدقاؤه يساهم –في الحقيقة– بالكتابات والمقالات لا في إفهام السينما للجمهور العريض فحسب، ولكن في خلق وعي أعمق بها عند الذين يصنعونها أيضاً. ولهذا فإن أول من ظهر من النقاد الكبار، وهو لوي ديللوك **L. Delluc** كان مخرجاً أيضاً. وقد وضع بنفسه «نموذج الإرتكاز» **exemple a l'appui.** ونذكر إلى جواره ليون موسيناك **L. Moussinac** وبيير هنري **P. Henry** ولوسيان فال **L. Wahl** وليونيل لاندري **L. Landry** وبول رامان **P. Ramain** والكزاندر أرنو **A. Arnoux** وجز شارنسول**G. Charensol** وفرانسوا فانويل **F. Vinneuil**. ويدين الناقد الراهن للأستاذين أندريه بازان **A. Bazin** الذي كان أيضاً منظراً بارعاً، وجان – جورج أوريل **J.-**

---

[1] من الآن فصاعداً سنورد أهم الأسماء والمصطلحات السنيمائية مشفوعة بأصولها الأجنبية.

G. Auriol مؤسس مجلة «كراسات السينما»[١].

ولكن النقد السينمائي أكثر من هذا، والنقاد السينمائيين أكثر من هذا أيضاً، فمن أحصاهم جان متري في قائمته فرنسيون مثله، وهناك غيرهم من مختلف الجنسيات، بلا شك.

٤- لقد حدث عندنا إهتمام واسع بالسينما بعد ثورة ١٩٠٢، وترجمت -حتى الآن- معظم الكتب والمؤلفات الهامة في تاريخ السينما ولاشك أن هذا كفيل في المدى الطويل بالمساهمة في رفع مستوى السينما وشئونها بوجهٍ عام، بما في ذلك نقدها. ولكن واجب نقادنا السينمائيين يتعاظم إزاء هذا الإهتمام الواسع. ويكون على رأس واجباتهم الراهنة أن يوحدوا المصطلحات السينمائية المستخدمة عندنا، من جهة ومعربة على السواء. فنحن نستخدم في حياتنا اليومية والفنية مصطلحات معربة مثل: كاميرا، مونتاج، سيناريو، فيلم، دوبلاج، إلخ. ولكن عندنا مترجمين يميلون إلى ترجمة هذه المصطلحات بإيجاد مقابل عربي لها. فتكون كلمة «مصورة» بديلاً لكلمة «فيلم» وكلمة «توليف» بديلاً لكلمة «مونتاج»، وكلمة «شريط» بديلاً لكلمة «فيلم»، وكلمة «تشفيع» بديلاً لكلمة «دوبلاج»[٢]، أما كلمة سيناريو فلم يهتد أحدٌ حتى الآن إلى مقابل عربي مناسب لها.

والحق أن التعريب ليس عيباً على الإطلاق، فهو يغني اللغة ولا سيما

---

(١) Dictionnaire du cinéma, p. 72.

(٢) إستخدام هذه الكلمات الدكتور إبراهيم الكيلاني وفايز كم نقش السوريان في ترجمتها المتعثرة لكتاب «تاريخ السنما في العالم» لجورج سادول.

إذا إستخدم بوعي، ولم يكن له بديل مترجم مقبول. والمصطلحات الخمسة السابقة نفسها موجودة بنصها ومعناها في جميع اللغات الحية بغير إستثناء تقريباً، فضلاً عن إستخدام سينمائيينا لها منذ ظهور السينما عندنا. وها هي كلمة «سينما» المصرية نفسها قد شاعت وأبادت كلمة مترجمة مثل «خيالة»!

ويكون علي رأس واجبات نقادنا السنمائيين أيضاً أن يرفعوا مستوى التذوق السينمائي، وأن يرفعوا مستوى النقد السينمائي نفسه، بعد أن إستطاعوا أخيراً أن يرفعوا وصمة الناقد السينمائي بأنه طفيلي، وأنه أقل شأناً من ناقد الأدب.

٥- ولعلنا في غنى عن أن نوضح حالة الإمتزاج التي تعيشها الفنون في العالم اليوم، فقد إقتربت الرواية، مثلاً، من السينما إقتراباً كبيراً، وتأثرت بها، كما أثرت فيها، وكذلك الحال مع كافة الفنون المعاصرة تقريباً، بحيث صار على الناقد المعاصر الذي يتعرض لأي فن من هذه الفنون أن يكون ملماً بالفنون الأخرى. ومن هنا يزداد عبء الناقد السينمائي على وجه التخصيص.

٦- وقد حاولت في هذا الكتيب أن أقدم صورة عامة للنقد السينمائي: تاريخه، وأصوله، وأنواعه، ورجاله، ساعياً من وراء هذا كله إلى إثارة الإهتمام بالتذوق السينمائي، ورفع مستوى النقد السينمائي نفسه، راجياً أن تفتح هذه المحاولة -الأولى من نوعها في لغتنا- الباب أمام محاولات أخرى أشمل وأعمق وأنفع..

تعريف

ليس من السهل تعريف أي شيء في محيط الفنون تعريفاً جامعاً مانعاً بلغة أهل المنطق، ولكن من السهل، بل من الأجدى في عصرنا، أن نحاول فهم الشيء المراد تعريفه قبل وضعه بين أقواس محددة صارمة. وعدتنا في سبيل هذا الفهم ثلاثة عناصر لا غنى عنها هنا، وهي على التوالي:

- الفكرة.
- التطبيق.
- الوظيفة.

ونعتقد أنه من اليسير الآن أن نفهم السينما مهتدين في ذلك بالعناصر الثلاثة السابقة.

١- الفكرة:

- في القرن السابع عشر الميلادي بدأ الفانوس السحري يشغل الأذهان والعيون الأوروبية، وخاصة في فرنسا. وإستطاع رجل يدعى أثناسيوس كيرشر **Athanasiun Kirclier** أن يعرض حياة المسيح في مشاهد متتابعة على عجلة بوساطة الفانوس السحري، وكان ذلك عام ١٦٧١[١] وفي القرن الثامن عشر لاحظ قس فرنسي يدعى الأب نوليه **Nollet** أن الصور الثابتة على شرائح الزجاج، التي تعرض بالفانوس تتمتع بخاصية الإستمرار، وتصنع ألعاباً طريفة أيام العين إذا

(١) See: Film World, P. 34.

تتابعت بسرعة ثابتة، عملاً بمبدأ خداع البصر، أو ما أسماه «الذروة المبهرة»[1] Toupie eblouissante ولكن الأب نوليه لم يتوسع في الملاحظة، وإكتفى بملحوظته هذه التي لم تلبث أن إندثرت حتى إكتشفها المنقبون بعد ذلك.

- لقد ظلت فكرة تحريك الصورة تحوم في أذهان كثير من المكتشفين والمخترعين. وكان معظم هؤلاء يستخدم رسوماً يدوية يحركها على إسطوانات كي يخلق إحساساً بالتتابع والإستمرار. وكان ذلك يعتمد على مهارة اليد في محاكاة النموذج المنقول من الحياة من جهة، ويعتمد على دقة العين في ملاحظة النموذج الحي وسلامة ذاكرة الناقل من جهة أخرى. وكان لابد، والحال هذه، أن تظهر وسيلة تسجيل النموذج الحي من خلال التصوير الفوتوغرافي[2] وإرتبطت هذه النقلة برجلين مختلفين من رجال القرن التاسع عشر، هما: أتيين – جول ماري E.J. Marey وإدوارد ميبريدج E. Muybridge.

كان ماري عالماً فرنسياً يشتغل بالفسيولوجيا والتشريح، نال درجة الدكتوراة، في موضوع وهبه كل حياته، وهو «حركة الحيوان»، أي أن السينما لم تكن هدفاً من أهدافه، أو إهتماماً من إهتماماته، وقد توصل ماري في بحثه عن حركة الحيوان إلى جهاز أطلق عليه «البندقية المصورة» Fusil Photographiquie وكان يضع هذه البندقية على كتفه، ويضع في مكان الطلقات مجموعة من شرائح الزجاج ملصقة على عجلة دوارة،

---

(١) Charlot. Roi de L'ecran, P. 145.

(٢) See: Film World, PP. 18-21.

ويثبت العدسة في ماسورة البندقية. فإذا أراد أن يلتقط صورة شيء ما وجه البندقية نحوه، وضغط على الزناد!

- ويروي برنارد شو الذي كان يعرف ماري معرفة شخصية – كما يقول أيفور مونتاجير[1] I. Montagu أنه كان «يسقط القطط من النافذة، ويصورها في أثناء سقوطها» [2]. ولا شك أن دافع ماري إلى ذلك كان الفضول العلمي لملاحظة سقوط القطة على قوائمها الأربع!

أما ميبريدج فلم يكن سينمائياً على الإطلاق، ولكنه كان مصوراً فوتوغرافياً محترفاً، وكان قد ترك إنجلترا في شبابه ورحل إلى ولاية كاليفورنيا الأمريكية. وهناك، حادث أن تورط حاكم الولاية في رهان طريف، كان موضوعه: هل ترتفع قوائم الحصان الأربع معاً عن الأرض في أثناء قفزه؟ وكان من رأى الحاكم أن القوائم الأربع إرتفع عن الأرض معاً أثناء القفز. ولكي يثبت ذلك لخصمه إستعان بميبريدج، وكان ذلك عام ١٨٧٢، أي بعد أربع سنوات فقط من تجربة ماري مع القطط كما نستنتج من حديث مونتاجيو. فقد نشر ماري بحثه عن التصوير الزمني، عام ١٨٦٨ (أو عام ١٨٨٢ كما تذكر بعض المصادر الأخرى مثل «قاموس السينما»).

وقد إهتم ميبريدج بعد تجربته الناجحة مع الحصان بتصوير جميع أنواع

---

(١) كان أول ناقد سينمائي لصحيفتي الأوبزرفر، ونيوستيتمان الإنجليزيتين: ولد عام ١٩٠٤ ودرس في كيمبردج، ولكنه إرتبط بالسينما منذ شبابه، فعمل في كثير من مجالاتها كالمونتاج والإخراج والإنتاج. وعمل فترة من حياته هم هنشكوك رايزنشتاين. أهم مؤلفاته كتاب «دنيا الفيلم» الذي سترجع إليه كثيراً هنا. يعمل حالياً في التليفزيون الإنجليزي.

(٢) Film World. P. 23.

الحركة عند كثير من الحيوانات. ونشر عام ١٨٨٧ مجموعة مكونة من ١١ جزءاً عن حركة الحيوان في عشرين ألف صورة تمثل المشي والقفز والرفس والخبب.. إلخ. وأتيح له بعد ذلك أن يسافر إلى أوروبا، حيث إلتقى بماري الذي أعجب بصوره الجذابة، ولكن ميبريدج لم يتوسع في إهتماماته، ولم يشغل نفسه بتطوير فكرة تسجيل الحركة بأداة واحدة كما فعل ماري. فقد بقي طوال حياته مخلصاً للتصوير الفوتوغرافي.

وعند هذا الحد نتساءل كما تساءل مونتاجيو: من إخترع السينما؟ يجيب مونتاجيو نفسه.

«إن الذي يطمع في جواب لا بد أن يشق طريقه وسط غابة حقيقية»[(١)]

ويسجل مونتاجيو بعض أسماء أشجار هذه الغابة –أو بداياتها على حد تعبيره– فإذا بها تصل إلى ٧٨ إسماً من قبيل: أليثوراما **Alethorama**، أنورثوسكوب **Anorthoscope**، موتوغراف **Mutograph**، فيتاسكوب **Vitascope**، زيوتروب **Zeotrope**، إلخ [(٢)]. وهذه الأسماء أطلقها أصحابها على أجهزتهم السينمائية، أي أن ٧٨ جهازاً أو أسلوباً سينمائياً ثم وضعها في سنوات البداية وحدها. وكان من قبيل الحذلقة الثقافية في القرن الماضي، فيما يقول مونتاجيو، أن تنحت أسماء جميع هذه الأجهزة من أصول يونانية كما رأينا فيما سقناه من أسماء، وكما نراه في إسم آخر منها، وهو «كينماتوغراف» **Kinematograph** أو شبيهه «سينما توغراف» **Cinematograph**

---

(١) **Ibid, P. 25.**

(٢) راجع القائمة بكل مفرداتها في: **Film World, P. 25.**

اللذين إشتق منهما إسم وسينما، في الفرنسية. فكلمة «كينما»، اليونانية تعني «الحركة» وكلمة «سينما» الفرنسية إختصار لكلمة سينما توغراف السابقة التي أطلقها لوميير L. Lumiere على جهاز التصوير والعرض الذي إخترعه عام ١٩٨٤. وقد أصبحت الكلمة الفرنسية المختصرة هي السائدة اليوم، لا بمعنى الصورة المتحركة، أو آلة العرض، فحسب، وإنما بمعنى النشاط السينمائي بأسره، فن وصناعة على السواء[١].

- ونعود إلى مونتاجيو فنجده يعلق على قائمة الأسماء السابقة التي أوردها بقوله: «لم يخترع شخص واحد السينما توغرافيا. فقد كانت الأفكار نهباً للسرقة. وقد أدت الأفكار التي كانت تظهر بشكل تلقائي تقريباً في أنحاء متفرقة من العالم، إلى ظهور الدعاوى القضائية وأدت الأفكار، التي كانت تنمو وتتطور بشكل جماعي في المعامل، إلى نشوء المنازعات حول الشخص المنتمي لهيئة العاملين بهذه المعامل الذي قام بالمساهمة الحقيقية. فبعض الناس توصل إلى الأفكار قبل سواه بعشرين سنة، ولم يسجلها على الإطلاق، والبعض الآخر أخرج الإختراعات المسجلة ولم يصنع آلات على الإطلاق، وبعض الناس مثل أديسون[٢]– تأبط أفكار الآخرين»[٣].

---

(١) Vu: Dictionnaire du Cinema, PP. 51, 52

ويلاحظ أن كلمة رفراف: كانت تعني الآلة، أي الكاميرا، وأن كلمة «سكوب» كانت تعني المشاهدين، أو الجمهور.

(٢) يردد كثير من مؤرخي السينما خرافة مؤداها أن أديسون هو «المهندس العبقري الذي جعل كل شيء في السينما ممكناً»، وقد أثبتت الدراسات الحديثة أن أديسون قد زار باريس وتحدث إلى ماري، وإتصل بميبريدج، وأنه كذب حين إدعى بأنه مخترع السينما الوحيد! .. راجع: Film World, PP. 27-34.

(٣) Ibid, P. 26.

ويمضي مونتاجيو بعد ذلك في تحقيق أحكامه المعقولة هذه، ودعمها بالأدلة والمستندات، متتبعاً محاولات تحريك الصورة منذ نهاية القرن السابع عشر: ويخلص مرة أخرى إلى أن السينما لم يخترعها أحد بعينه، ولم يستأثر بظهورها مكان بعينه، ولكن الزمن وحده هو الذي ساعده على تقدمها وتطورها، من مجرد الفكرة النظرية إلى الصناعة الضخمة.

ولا شك أن فكرة تحريك الصورة قد تطورت عبر مراحل متعددة حتى وصلت إلى ما وصلت إليه اليوم.. ولا شك أيضاً أن هناك جنوداً مجهولين، وآخرين معروفين كانوا وراء الفكرة على مر العصور، إبتداءً من كيرشر وتوليه إلى ماري وميبريدج ورينو **E. Reynaud** وأديسون وإيستمان **G. Eastman** والأخوين لوميير وجورج ميلبيس **G. Melies** وغيرهم.

المهم في هذا كله أن الفكرة التي راودت الإنسان طوال القرنين الماضيين، وربما طوال قرون أخرى سابقة، قد أتيح لها أن تظهر إلى الوجود خلال القرن التاسع عشر، بعد أن ثبت من المحاولات العديدة إمكان تحقيقها، لا على مستوى التصوير فحسب، وإنما على مستوى العرض أيضاً.

٢- التطبيق:

- في ٢٢ مارس ١٩٨٥ كان الأخوان الفرنسيان أوجست ولويس لوميير قد توصلا إلى جهاز (كاميرا) لم يكن له إسم بعد، ولكنه كان يهدف كما يقولان إلى الحصول على صور سلبية، ورؤية هذه الصور

السلبية نفسها على شاشة بيضاء، وقام الأخوان في ذلك اليوم بعرض أيام طوله ١٧ متراً في «جمعية تشجيع الصناعة الوطنية». وكان الفيلم بعنوان «الخروج من مصانع لوميير»[١] الذي يعد أول فيلم سينماتوغرافي في العالم.

وفي ٢٨ ديسمبر من العام نفسه إستأجر الأخوان المذكوران «الصالون الهندي» بمقهى «جران كافيه» بباريس، نظير ٣٠ فرنكاً في اليوم، حيث قدما أول عروض السينمائية على الجمهور. وكان رسم الدخول فرنكاً واحداً. وكان الجمهور في اليوم الأول للعرض يتكون من ٣٥ شخصاً أما برنامج العرض نفسه فكان مكوناً من ١٠أفلام، أو مشاهد أن شئناً الدقة، ويبلغ طولها ١٧ متراً، ويتراوح زمن كل منها بين دقيقة ودقيقتين. وكانت هذه الأفلام جميعها صامتة بالطبع!

وقد ساعد على إنجاح تحريك الصور على هذا النحو صنع الفيلم الحساس من مادة السيلولويد، وقد حل هذا الفيلم الحساس محل شرائح الزجاج التي كانت مستخدمة في التصوير من قبل. وكان جورج إيستمان قد توصل إلى ذلك الإكتشاف –السيلولويد– عام ١٨٨٩.

وفي الوقت الذي نجح فيه الأخوان لوميير في باريس وحققا مكاسب لا بأس بها، كان أديسون يعرض أول صور سينما توغرافية صورها بجهازه الذي أطلق عليه إسم «فيتاسكوب». ولكن المنافسة لم تلبث أن تدخلت، فقد شرع الأخوان في إيفاد مندوبين عنهما إلى كثير من عواصم العالم

[١] كان الأخوان، وعمهما، من الأثرياء أصحاب المصانع.

للدعاية والترويج لبضاعتهما الجديدة. ووصل مندوبوهما إلى الولايات المتحدة ولكن أديسون وقف لهم بالمرصاد، حتى إضطرهم في النهاية إلى مغادرة البلاد، على حين رحبت روسيا واليابان والهند بزملائهم.

وفي فرنسا ذاتها لم يكن الأخوان لوميير وحدهما في الميدان، فقد نزل إليه عددٌ آخر من الهواة والمغامرين، ومنهم جومون **Gaumont** وباتيه **Pathe** اللذان صنعا أفلام قصيرة مماثلة، وأخرى ذات طابع إخباري يتفق مع أحداث الساعة **Actualités** وكان هؤلاء وغيرهم من هواة الإختراع ومحترفيه، ولكن تلك السنوات البطولية في تاريخ السينما شهدت ظهور رجل آخر كان له شأن كبير في أحداثها وأفلامها وهو الفنان الفرنسي جورج ميلييس إقتحم الميدان من خارجه. فقد كان فناناً ذكياً واسع الحيلة.. عمل سنوات رسام كاريكاتير، وهوى السينما على كبر بعد سنوات طويلة من الصعلكة!

ذهب ميلييس أوجست لوميير، وعرض عليه شراء إختراعه، ولكن لوميير أبى، فعاد ميلييس خاوي اليدين، مصمماً على الإشتغال بالسينما، ومع الزمن خطا بالسينما خطوات واسعة إلى الأمام.

كان ميلييس أول من وضع للفيلم السينمائي قصة وسيناريو، وأول من صنع فيلماً روائياً، وأول سينمائي **Homme de Cinema** بالتعبير الحديث، أي المخرج المؤلف وكان ميلييس أيضاً أول من حرك الكاميرا السينمائية حركة خلاقة، بعد أن كانت تتجمد على حاملها، وأول من حقق الجيل السينمائية والإضاءة الصناعية. لم يكن يميل إلى التسجيل

ولكنه كان يعشق الدراما والفانتازيا، ربما لإشتغاله قبل ذلك بالتمثيل المسرحي وألعاب الحواة!

صنع ميلييس نحو ٥٠٠ فيلم متفاوتة الطول، في بعضها غرابة في الشكل والمضمون مثل: قصر الشيطان **Le Manoir du Diable** نزهة في القمر **Le Voyage dans la Lume**. وحدث أن عرض عليه أحد الأثرياء ملايين الفرنكات مقابل أن يعمل لحسابه، فأبى بدوره مثلما أبي عليه لوميير أن يبيعه إختراعه من قبل: وكان رفضه الأموال الثري هو ثانى «لا» في تاريخ السينما كما يقول ميشيل دوينو[١].

وإزاء هذا الرفض وهب الثري (ويدعى جريفولاس) أمواله لمنافس آخر هو باتيه: وعاش ميلييس بقية أيامه فقيراً منسياً، بعد أن دخل رأس المال ميدان السينما وحولها إلى صناعة رأسمالية همها تحقيق الربح بأي ثمن. ومات عام ١٩٣٨ عن ٧٧ عاماً.

وهكذا ولدت السينماتوغرافيا، أي الصور المتحركة، ولادةً تسجيلية بحتة، أي معتمدة على النقل من الواقع الجاري مباشرة دون نص مكتوب أو تمثيل أو ديكور. وكانت ولادتها بعد عديد من محاولات الحمل والإجهاض، وقد ولدت أيضاً وفي فمها ملعقة من صفيح إذا صحَّ التعبير. فلم تكن الكاميرا تتحرك يميناً أو شمالاً، ولم تكن الكهرباء قد قويت بعد، ولهذا كان الإعتماد الأكبر في التصوير على ضوء الشمس والنهار، وكانت سنوات الطفولة الأولى حافلة بالمشاق والمخاطر من كل نوع، ولكنها كانت

---

[١] **Charlot. Roi de l'écran, P. 147.**

في النهاية سنوات بطولة وجرأة وتضحية.

- تلك هي فترة الميلاد أو «فترة الفنيين الجوالين»[1] في تاريخ السينما كما يسميها ميشيل دوينو في عرضه التاريخي الذي أثبته في نهاية كتابه الممتع «شارلو ملك الشاشة». وقد أسهبنا بعض الشيء في وقوفنا عند تلك الفترة، لما لها من أهمية تاريخية، وما يلفها من جدل وخصام، أما الفترات التالية فنتوقف عندها قليلاً. وقد درج مؤرخو السينما على تقسيم تاريخها إلى مراحل أو فترات. وأبرز تقسيمات المؤرخين هو تقسيمهم ذلك التاريخ إلى مرحلتين: مرحلة الفيلم الصامت، ومرحلة الفيلم الناطق. ولكننا أخذنا منا بالتقسيم الذي أورده دوينو في كتابه السابق عن تشارلي تشابلن. إذ يقسم تاريخ السينما إلى ثلاث فترات: فترة الفنيين الجوالين –فترة الصمت– فترة النطق.

وتنتهي فترة الفنيين الجوالين هذه في تقسيم دوينو عند عام ١٩٠٠. وقد كان من الممكن والمنطقي بالطبع أن تضم تلك الفترة إلى فترة الفيلم الصامت، بإعتبارها صامتة بدورها، ولكن يبدو أنه من المفيد أن نشير إليها مستقلة عن زميلتها بإعتبارها أيضاً فترة المخاض الطويل، بل وفترة البحث عن شكل تقدم فيه هذه الأداة الجديدة القائمة على الصورة والحركة.

لقد طلع القرن العشرون على العالم وعمر الصور المتحركة الحقيقية لا يتجاوز أربع سنوات، ولكن هذه الصور المتحركة طلت خرساء بكماء،

---

[1] Ibid, P. 145.

وكان أقصى ما يمكن عمله لإنطاق الصورة هو أن تزود دور العرض –التي كان معظمها، إن لم يكن جميعها، دور مسرح أو صالات غناء– بآلات موسيقية على رأسها البيانو وكانت هذه الآلات الموسيقية تقوم بعزف المقطوعات المناسبة أثناء العرض وفي فترات الإستراحة، كما كانت هذه الدوز تزود بشاشات جانبية يعرض عليها الحوار، إذا وجد، مثلما تعرض الترجمة اليوم على الشاشة الأساسية، وكان معظم الأفلام الروائية ينقل عن مسرحيات معروفة أو يُعد خصيصاً، وكان معظم الممثلين ممثلي مسرح[1]. بل إن كلمة الإخراج الفرنسية **mise-en-neene** نقلت بنصها إلى السينما.

إرتبطت السينما في بداية تطبيقها بالمسرح إذن.. كان إرتباطها عضوياً وطبيعياً بالطبع، ولكنه –في الوقت نفسه– إرتباط مؤقت. وإذا كانت السينما قد لجأت إلى المسرح في البداية، في مجالات التأليف والتمثيل ودور العرض، وإذا كان هذا اللجوء قد أولد ما سمي «المسرحية المصورة»، فإن ذلك كله كان الإعتبارات فسيولوجية إذا مدح التعبير، أي أن السينما كانت في بداية تطبيقاتها تعاني من فقر الدم وضعف الأعضاء، فضلاً عن الخرس والبكم، ومع هذا إستمر التطبيق في التحسن رغم تكالب رأس المال وهواة الكسب السريع على الفنيين العاملين في شتى مجالات «البدعة الجديدة»!

---

(1) ذكر سارتر في سيرته الذاتية أن مسرح الفودفيل الذي تحول إلى سينما في طفولته كان يغطى بستارة حمراء تنفرج عند العرض، الذي كان تسبقه الدقات الثلاثة التقليدية وعزف الموسيقى ثم ترفع الستار، وتنطفيء الأنوار، ويبدأ الفيلم!

في عام ١٩٠٧ صنع السينمائي الفرنسي إميل كوهل E. Cohl, أول فيلم رسوم متحركة، وكان طوله ٣٦ متراً ويتكون من ٢٠٠٠ لقطة، وفي عام ١٩١٠ إبتكر الأمريكيون فيلم رعاة البقر Western، وأسسوا مدينة أنه سينما في هوليوود التي لم تلبث أن تحولت إلى «كعبة للسينما»، على حد تعبير ميشيل دوينو[١]. وفي عام ١٩١٢ بدأ تشارلي تشابلن في الظهور في أفلام ماك سينيت M. Sennet مبتكر الصور المتحركة الهزلية في أمريكا. وفي عام ١٩١٥ ظهر فيلم «مولد أمة» الذي أخرجه دافيد جريفيث D. Griffith وكان أول فيلم درامي طويل. وفيه إبتكر جريفيث الحركة البانورامية الضخمة، حتى ليعد «أبا السينما الأمريكية»[٢].

وفي عام ١٩٢٥ ظهر في روسيا فيلم «المدرعة بوتومكين» الذي أظهر مواهب سينمائي عظيم هو سيرجي أيزنشتاين S. Eisenstein وقد كان له تأثير كبير على التطبيقات السينمائية في تلك الفترة الصامتة. وكان أبرز الإضافات التي حققها أيزنتشتاين هو نظرياته في المونتاج والإخراج، وإستبداله خطابة الأولين بالشاعرية والإيقاع الرقيق.

ولعل من أهم سمات تلك الفترة مساهمة السينمائيين من مختلف الأقطار، وعدم إحتكار قطر معين للسينما. فقد ظهر في بلجيكا مثلاً جاك فيدر J. Feyeler وظهر في ألمانيا إريك فون شتروهايم E. V. Stroheim اللذان أضافا بأفلامهما إضافات لا يستهان بها، وخاصة في مجال تحريك الكاميرا والمونتاج والإضاءة.

---

(١) Ibid, P. 149.

(٢) Ibid, P. 149.

- ومن أهم سمات تلك الفترة أيضاً أن أشهر البنائين الأوائل لهذا الفن الجديد الذي أطلق عليه كانودو **Canudo** إسم «الفن السابع»[١].
كانوا جميعاً من مواليد العقد قبل الأخير من القرن الماضي، أي في الفترة من ١٨٨٠ إلى ١٩٨٠: ففي عام ١٨٨٠ ولد جريفيث وسيسيل دي ميل وفي عام ١٨٨١ ولد سينيت وماكس ليندر **N. Linuder** وفي عام ١٨٨٤ ولد دوجلاس فيربانكس **D. Fairbanks** وفي عام ١٨٨٥ ولد فيدر وشتروهايم، وفي عام ١٨٨٩ ولد أبل جانس **A. Gance** وتشارلي تشابلن **Ch. Chaplin** وفي عام ١٨٩٠ ولد لوي ديللوك الذي «فتح أبواب السينما على الأدب والنقد» على حد تعبير دوينو[٢].

بقى من أهم سمات تلك الفترة أن الفيلم التسجيلي حظى بإهتمام كبير، وإكتسب خصائصه الفنية المعروف بها إلى النوم على أيدي رجال موهوبين من أمثال جون جريرسون **R. Grierson** الإنجليزي وروبرت فلاهرتي **R. Flaherty** الأمريكي، وأن جماليات السينما بدأت تشغل عقولاً وجهوداً كثيرة، وأن النقد السينمائي –النظري بصفة خاصة– نشط كثيراً، وأن الصور المتحركة إنتشرت في مختلف أنحاء العالم، وعرفتها أقطار عديدة في وقت واحد تقريباً ومبكر أيضاً. فلم يكد القرن العشرون يهل حتى كانت اليابان وروسيا والهند ومصر –على سبيل المثال– قد عرفت الفن السابع، من قبيل التذوق على الأقل.

---

(١) **Ibid, P. 149.**

(٢) **Ibid, P. 150.**

وكان عام ١٩٢٧ حاسماً في تاريخ هذا الفن السابع ففيه نطقت السينما بعد سنوات طويلة من البكم ثم التأتأة الصناعية. ومع أن أول فيلم ناطق، وهو «مغني الجاز» كان فيلماً رديئاً، إلا أن ظهور الصوت أحدث إنقلاباً حقيقياً في تاريخ السينما، كما أحدث فيها إثارة بعيدة المدى.. قاومه كثيرون من «السينمائيين في البداية» مثل رينيه كلي وتشابلن، وزعم بعض محبي الفن وشداته بأنه يفقد السينما روعة التعبير الصامت، كما أفقد بعض السينمائيين شهرتهم بل وحياتهم الفنية، إلا أنه مع هذا كله كان إضافة لابد منها، وهي إضافة أفاد منها الذين قاوموا الصوت أنفسهم.

وقد إستتبع ظهور الصوت الإفادة من جميع إمكاناته، بما في ذلك المؤثرات الصوتية والموسيقى. فبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت نوعاً من الزينة الخارجية غير المحسوسة أصبحت في الفيلم الناطق جزءاً لا يتجزأ من اللقطة والمشهد. وبعد أن كانت الموسيقى في الفيلم الصامت صوتاً خارجياً أصبحت في الفيلم الناطق حركة في الزمان تتولى التعليق أو التفسير أو التجسيد الدرامي والجمال على السواء.

وأدى هذا كله إلى ظهور نوع جديد من الأفلام لم يكن معروفاً من قبل، وهو الفيلم الموسيقى والغنائي الذي يعتبر «مغني الجاز» أولى ثماره. كما أدى هذا كله من ناحية أخرى إلى إزدياد تكالب رأس المال والمنافسة على السينما كمشروع تجاري، وظهور شركات إنتاج ضخمة حققت معادلات ربع خيالية. ففي عام ١٩٢٨، أي بعد عام واحد من ظهور الصوت، حققت شركة «وارنر» الأمريكية التي أنتجت الفيلم السابق ربحاً قدره ٥٦ مليون دولاراً!

وفي عام ١٩٣٤ خطت السينما خطوة أخرى إلى الأمام فقد قرر والت ديزني أن يلون رسوم المتحركة التي بدأ في إنتاجها عام ١٩٢٩. وفي عام ١٩٣٧ إبتكر هربرت كالموز H. Calmus طريقة «تكنيكولر» Technicolor المستخدمة حالياً بنسبة ٨٩%، وبعدها مباشرة ظهرت طريقة «أجفاكولر» Agfacolor وطريقة «كوداكروم» Kodachrome. وكان أقصى ما إستطاعه السينمائيون في هذا المجال قبل ذلك هو تدوين الرسوم المتحركة!

غير أن اللون لم يفتح للسينما عالماً فسيحاً مثلما فعل الصوت. فاللون في النهاية نوع من البذخ، وتشتيت لإنتباه المتفرج، ما لم تكن له ضرورة فنية كما في الفيلم التاريخ أو الفيلم الغنائي اللذين يحتملان اللون ويسعانه.

وإذا كانت هوليوود قد صارت كعبة السينما في هذا القرن، وخاصة بعد ظهور الصوت، فإنها قد ظلت كذلك طوال الفترة التي نطقت فيها السينما حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تقريباً. ولا يمكن في الحقيقة أن ندرس ظاهرة هوليوود بما لم نضعها في إطارها التاريخي، فمن المعروف أن هذه المدينة الصغيرة قد صارت مع الزمن مهبطاً لرءوس الأموال الوطنية والمهاجرة على السواء. وكانت منذ ظهورها جزءاً من النظام الرأسمالي نفسه الذي أنشأها وإحتضنها، وقد أدى هذا بالطبع إلى سيطرة قوانين الإنتاج الرأسمالي على نظام الإنتاج فيها. فظهرت الشركات الكبيرة وظهرت معها المنافسة، والرغبة في تحقيق أكبر ربح ممكن بأقل التكاليف الممكنة، وتم تطبيق قانون العرض والطلب وغير هذا من الأسس الرأسمالية، ولكن هذا

كله إتخذ عند التطبيق مسارات وأشكالاً جديدة، وخلق ظواهر جديادة لم تعرفها السينما من قبل.

- لقد كانت هوليوود في أدنى حالاتها تعامل السينما صناعة، ولا عجب أن يأتي الفن هنا في الدرجة الثانية أبعاد الصناعة، وكانت في أسعد حالاتها تعترف بالفن إعترافها بالصناعة، فتعطي الفن حقه من الرعاية ما دام قادر ربحاً في النهاية، وربما كان من أهم التعديلات التي لحقت بالقانون الرأسمالي الخاص بتحقيق أكبر ربح ممكن بأقل التكاليف الممكنة أن هوليوود أثبتت في كثير من الحالات أن الزيادة في الإنفاق تؤدي على المدى الطويل على زيادة في الربح، وأقرب مثال على هذا هو فيلم «سيدتي الجميلة» الذي تكلف أكثر من ٥ ملايين جنيه إسترليني[١]، وحقق – حتى الآن أرباحاً تزيد على هذا الرقم!
- وقد إستطاعت هوليوود، بإمكانياتها الساحقة ودعايتها البارعة، أن تغزو أسواق العالم، وأن تفرض على هذه الأسواق نجومها وأفلامها، وكان النظام النجوم الذي سارت عليه طوال تاريخها أثره في الإحتفاظ بهذه الأسواق.. وقد لخص أحد مديري شركة م.ج.م. قانون العمل في هوليوود بقوله: «لا تعنيني أكثر من اللازم مسالة أي نوع من الأفلام ننتج. فالفيلم الذي يستهوي هذه الشركة يستهوي الناس في كل مكان... أننا جميعاً هنا نحب نوع الأفلام الذي ينجح في شباك

(١) See: The Contemporary Cinema, P. 15.

التذاكر»[1].

لم تتطور هوليوود من ناحية المضامين والأفكار. فقد ظلت أفلام الجريمة والجنس والرعب والمغامرات هي مثلها الأعلى طوال تاريخها. وبالمثل لم تتطور كثيراً من ناحية الشكل والصياغة. فقد ظلت الإستديوهات والديكورات هي معمل تفريخ الأفلام الذي لا يعلى عليه. أما الشيء الوحيد تقريباً الذي طورته هوليوود -وخاصةً بعد الحرب الأخيرة- فهو دار العرض والكاميرا والشاشة أي كل ما يتعلق بعملية التلقي أو التذوق، وحتى هذه الناحية لم تأت عفواً، أو من أجل سواد عيون الفن. فقد إضطرت هوليوود إلى ذلك بسبب عدة عوامل بعد الحرب أهمها التضييق على كثير من فنانيها إبان سطوة المكارثية وإضطرار معظم هؤلاء الفنانين إلى الهجرة، وكذلك إهتزاز السوق العالمية أمام أفلامها بسبب موجات التجديد والتجريب التي طغت على أوربا، وأخيراً وقوعها في منافسة شديدة مع التليفزيون الذي بدأ في الإستقرار وإغراء المتفرجين على البقاء في بيوتهم.

- وماذا فعلت هوليوود بدار العرض والكاميرا والشاشة لقد شرعت بشكل جدي أمام التحديات السابقة في إعادة النظر إلى شكل الشاشة وأبعادها على وجه الخصوص.. وفرض المنطق الساذج حله الذي لا يقاوم -كما تقول بنيلوبي هو ستون- فقد «كان للسينما ميزتان فعليتان على التليفزيون وميزة ثالثة كامنة تتمثل في أن صورها

---

(1) Ibid, P. 47.

أكبر، وأكثرها ملون، ويمكن أن تكون ذات ثلاثة أبعاد، وهذه الميزات يجب أن تستغل تمام الإستغلال في شاشات أكبر ولون أكثر. وأصبحت الأفلام ذات الأبعاد الثلاثة هي العقيدة الجديدة»[١].

- وهكذا ظهرت السينيراما **Cinerama** في خريف عام **١٩٥٢** وإتسعت الشاشة وتقوست، أو بالأحرى إتخذت شكل ثلاث شاشات متجاورة (نسبة إرتفاع الشاشة إلى طولها هنا ١: **٢,٨٥**) تبلغ مساحتها ستة أضعاف الشاشة التقليدية، كما ظهرت في العام نفسه طريقة الستيريوسكوب **Stereoscope** أو فيلم الأبعاد الثلاثة الذي يتصف بإتساع المجال والعمق والتجسيم، مع إستخدام أكثر من آلة للعرض وأكثر من ميكروفون للصوت وفي العام التالي ظهرت الشاشة البانورامية **Panoramic** (نسبة إرتفاعها إلى طولها ١: ١,٦ أو ١,٧) وهي شاشة عريضة بدورها. كما ظهرت طريقة الفيستافزيون **Vistavision** (نسبة إرتفاع الشاشة إلى طولها ١: ١,٨٥) وهي تتيح للفيلم أن يتسع وأن ينقبض حسب الحاجة. وأخيراً ظهرت السينما سكوب **Cinemascope** ذات الشاشة العريضة أيضاً، وتستعمل آلة عرض واحدة مجهزة بعدسات خاصة. (نسبة إرتفاع الشاشة إلى طولها ١: ٢,٥) ومع أن هذه المستحدثات، وغيرها مثل بانافيزيون **Panavision** وتكنيراما **Technirama**

---

[١] Ibid, PP. 52-53.

وسوبر تكنيراما ٧٠[١] Super Technirama 70 إقتضت كثيراً من التغيير في تصميم دور العرض، إلا أنها كانت في النهاية أشبه بتصرفات غنى الحرب عندنا وحذلقته، مما جعلها مثاراً للتندر والسخرية[٢] والنقد الموضوعي[٣] على السواء، بل مما عجل بإختفاء أكثرها فيما عدا السينما سكوب تقريباً مع بعض التحسينات.

حقاً، لقد أظهرت هوليوود كثيراً من الفنانين الممتازين أمثال جريفيت وتشابلن وأورسون ولز وجرينا جاردو وكلارك جيبل وإيليا كازان وهتشكوك وتشارلز لوتون وعشرات غيرهم من المخرجين والممثلين. كما كانت هوليوود دائماً علامة على الصنعة المتقنة والأبهة، ولكن هوليوود، مع هذا كله، أساءت إلى كثير من صناعات السينما وخاصة في البلدان النامية. كما أفسدت أذواق ملايين من البشر مما يضيق المقام هنا عن تفصيله.

لقد خرجت أمريكا من الحرب الثانية منتصرة ودائنة لحلفائها في الوقت نفسه، ولكنها لم تستطع أن تنتصر على نفسها في مجال السينما، فها هي ذي هوليوود قد بقيت على حالها لم تتغير إلا في الشكل. أما الذي لم يبق على حاله فهو حلفاء أمريكا وأعداؤها في وقت واحد. فقد فجرت الحرب وأموالها في هؤلاء الحلفاء والأعداء على السواء إمكانيات سينما

---

[١] يشير الرقم هنا إلى مقاس الفيلم: ٧٠مم بدلاً من ٣٥مم التقليدي، وقد أعدت له كاميرات خاصة، أشهرها وأحدثها هي الكاميرا دي-١٥٠ D-150 إشارة إلى إتساع زاوية العدسة إلى أقصى درجة.

[٢] تهكم الشاعر السينمائي الفرنسي المتعدد الجوانب جان كوكتو قبل وفاته فقال: في أول مرة أكتب فيها قصيدة سوف أستعمل صفحة كبيرة من الورق (The Cont. Cinema, PP. 55-56).

[٣] من أهم الإنتقادات هنا أن هذه الوسائل والمستحدثات تناسب الأفلام التاريخية والموسيقية وأنها ترهق المتفرج، ولا تصلح للسينما القائمة على المونتاج. (Ibid, see: PP. 53-56)

جديدة ثورية شكلاً ومضموناً. وشيئاً فشيئاً لم تعد هوليوود كعبة السينيمائيين أو مركز السينما في العالم، فقد هدمت الكعبة وتوزع المركز بين باريس وروما ولندن وموسكو وطوكيو وغيرها من عواصم الحلفاء والأعداء. وربما كان أعداء أمريكا هم أنشط العناصر التي أنتجت هذه السينما الجديدة في أعقاب الحرب مباشرة كما حدث في إيطاليا اليابان منذ أواخر الأربعينات.

- ولو أننا حاولنا اليوم أن نفهم هذه السينما الجديدة المعادية لهوليوود في أساسها لما تعذر علينا ذلك بعد مرور أكثر من عشرين عاماً على بداية تطبيقاتها. ونستطيع اليوم أن نجمل الإطار العام لهذه السينما على إختلاف مواطنها وعناوينها[١] في أربع نقاط أساسية هي:

- رفض هوليوود شكلاً ومضموناً، والإعتماد على الأفكار الجديدة التي فجرتها مأساة الحرب بصفةٍ خاصة. وكان معنى هذا هجرة الإستديوهات والنزول إلى مواقع الإنسان الطبيعية والواقعية، ونبذ نظام النجوم ومفهوم الشباك، إلخ.

- العمل بالشعار الذي رفعه المخرج الإيطالي شيزاري زافاتيني C. zavattini وقال فيه «إن الدراما التي تحاول أن تفرض على الحياة عقدة معينة إنما هي «تزييف في تزييف»[٢]، أي أن السينما التي تحاول الإنعزال عن قضايا الإنسان والمجتمع إنما تزيف الحقيقة والوقع.

---

[١] مثل: «الواقعية الجديدة» في إيطاليا، «الموجة الجديدة» سينما الحقيقة في فرنسا.

[٢] Ibid, P. 20.

- الإهتمام بالقيم الفنية من خلال المحافظة على جودة التكتيك ونشر جمعيات الفيلم وأندية السينما، ورفع المستوى الثقافي للجمهور.
- تأكيد معنى «السينمائي» **L. homme du cinema** الذي يقابل «الشاعر» أو «الأديب» أو «المؤلف» المؤلف إلخ، أي فنان السينما الذي يعبر عن رؤاه بالكاميرا مثلما يعبر الشاعر أو الأديب بالقلم. والسينمائي بهذا المعنى هو المخرج المؤلف **Auteur** الذي يتولى أعباء الفيلم منذ بدايته كفكرة إلى نهايته كشريط يعرض على جمهور وبهذا المعنى أيضاً يكون المخرج هو الفنان الحقيقي في السينما.[١]
- وهذا التاكيد الجديد على معنى «السينمائي» يعد في الوقت نفسه إنكاراً آخر لهوليوود ورفضاً لها. فمن المعروف أن المنتج **Producer** في هوليوود هو صاحب الولاية الحقيقية على الفيلم، وهو الذي يوظف الفنانين لحسابه. وما المخرج عنده إلا واحد من هؤلاء، يستأجره لقيادة طاقم من الممثلين تم إختياره سلفاً في سيناريو تم إختياره سلفاً كذلك، حتى إذا إنتهى المخرج من عمله في الفيلم غادر الإستديو وإنقطعت صلته به نهائياً، ويستثنى من ذلك بعض الغيورين الذين لجأوا إلى الجمع بين صفتي المنتج والمخرج في آنٍ واحد، مثل ألفرد هيتشكوك. ومن هذا كله ظهر تعبير «الكاميرا القلم» **Camera Stylo** على يدي الناقد الفرنسي الكزاندر أستروك **A. Astruc** عام ١٩٤٨ أن الكاميرا في يد السينمائي

---

[١] **See: Cinema Eye, Cinema Ear, PP. 9-12.**

كالقلم في يد الشاعر أو الناثر. بل أن أستروك يوسع هذا المعنى حين يقول «إنني أطلق على هذا العصر الجديد للسينما إسم عصر الكاميرا القلم»(١).

هذه النقاط الأربع الأساسية من المحاور التي تدور حولها السينما الجديدة اليوم. وهي محاور أطعمها وأنماها سينمائيون موهوبون من أمثال فيتوريودي سيكا **V. De Sica** ولوكينوفيسكونتي **L. Visconti** وميشيل أنجلو أنطونيوني **M. A. Antonioni** وفيدريكو فللينى **F. Feliini** في إيطاليا، وأنجمار برجمان **A. Bergman** في السويد، وروبير بريسون **R. Bresson** وفرانسوا تروفو **F. Truffaut** وآلان رينيه **A. Resnais** في فرنسا وغيرهم.

ولا شك أن ظهور هذه السينما الجديدة من ناحية وإستقرار الأوضاع في البلدان الإشتراكية، وكذلك تحرر معظم دول أفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية من ناحية أخرى قد أدى إلى نتيجة هامة في إلتحام السينما في الدول الإشتراكية والنامية بحركة السينما الجديدة، مما أظهر العالم على خصوبة الفن في هذه الدول وموهبة فنانيها. وخاصة بعد فوز بعض أفلامها بجوائز المهرجانات العالمية. وقد أدى هذا إلى نوع من التكامل في حركة السينما الجديدة على مستوى العالم بأسره، الذي أصبح يعرف سينمائيين مثل أكيروكوروساوا **Acirocorosawa** في اليابان، أوساتياجيت راى **Satyajit Ray** في الهند أو أندريه فايدا **A. Wajda** ويرجى

(١) **Ibid, P. 14.**

كافاليروفيتشG. Kawalerowicz في بولندا أو جريجورى شوكراي G. Chukraiوجريجورى كوزينتسيف

G. Kozintsev في الإتحاد السوفييتي، أو عثمان سمبينه O. Sembene في السنغال، أو مانويل أوكتافيو جوميز M. Gomez في كوبا، و غيرهم.

ولا تزال التطبيقات السينمائية في حالة حركة وتطور دائمين، وهما حركة وتطور تفرضهما حركة الواقع وتطوره الدائمان أيضاً.

٣- الوظيفة:

كان لابد أن يتساءل الناس بعد ظهور السينما: لماذا السينما؟ حقاً، كان واضحاً منذ البداية أن صانع الفيلم ذهب من وراء عمله إلى تسلية متفرجيه وإمتاعهم، وكان واضحاً منذ البداية كذلك أن جمهور الفيلم ذهب إلى دار العرض للحصول على هذه التسلية والمتعة الجديدة. وكان واضحاً منذ البداية أخيراً أن الفيلم نتاج ذهني لفرد واحد. ولكن هذا كله تغير مع الزمن.

لم تعد التسلية والمتعة هما كل شيء في هذا الفن الجديد الطاريء. فقد كانت كل الفنون –وقت ظهور السينما– قد خلصت إلى أن المتعة والتسلية جانب من جوانب العمل الفني، وأن هناك شيئاً أهم من المتعة والتسلية، هو المعرفة أو الثقافة أو العظة، أو الخبرة، أو الزاد الروحي، سمه ما شئت. وبالمثل لم يعد الذهن الفرد الواحد هو المنتج الوحيد للفيلم: فسرعان ما إستعانت السينما بأذهان عديدة أخرى، وسرعان ما أصبح الذهن الفرد الواحد القديم أقرب إلى المايسترو الذي يقود أذهاناً عديدة أخرى.

كيف حدث هذا التحول؟ كيف تحولت السينما من مجرد فضول ومغامرة جديدة باهرة إلى فن يحمل رؤيةً خاصة بنقلها إلى متذوقيه؟.

ليس من العسير الإجابة عن السؤالين، فالسينما في أساسها ظاهرة إجتماعية ونتاج لجماعة في النهاية مهما كان صانعها فرد أو ذهناً واحداً. حقا، مرة أخرى، كانت البداية إلتزاماً كاملاً بمفهوم ستندال السابق في الرواية –المرأة، أي كانت الأفلام الأولى– على قصرها وبداوتها– تسجيلاً أميناً لأشياء موجودة في الحياة بلا أدنى تغيير كما تفعل الدورة الفوتوغرافية، ولكن هذه البداية لم تلبث أن نضجت مع من الزمن، وبوسعنا الآن بمن هذه السنين الطوال التي إنقضت من عمر السينما أن ترد هذا التحول والنضوج إلى أسبابهما في إطار الظاهرة الإجتماعية.

لقد نزل إلى ميدان السينما في مرحلة بلوغها فنانون لهم رؤاهم ووجهات نظرهم الخاصة، بل ويحملون رصيداً نامياً من تجربة الفنون الأخرى على مدار تاريخها الطويل وكان على رأس هذه الفنون التي شكلت الرصيد السابق وإتصلت بالسينما عند دخولها مرحلة البلوغ أربعة فنون هي: المسرحية والقصة (بأنواعها) والتصوير **Painting** والموسيقى، وعن طريق هؤلاء الفنانين إتضح أن السينما لا تقل أهمية أو خطراً عن باقي الفنون، وفي الوقت نفسه إتضحت أهمية السينما وخطورتها لمن تسميهم أولي الأمر، أو الدولة بمعنى أدق، ومن هنا نشأت وظيفة السينما، ونشب الجدل حول هذه الوظيفة، وبدأ الصراع المستمر إلى اليوم بين الحرية والضرورة، أو بين حرية الفنان السينمائي وواجبه.

إتضح للفنان السينمائي أن بين يديه وسيلة فنية يستطيع من خلالها أن ينقل إلى الناس ما يشاء من آراء وأفكار، كما إتضح له أن السينما لغة عالمية يستطيع أن يفهمها كل البشر في وقت واحد، وفي الجانب المقابل إتضح للدولة أن تحت يديها أداة خطيرة لصنع العقول وتوجيهها وغزوها، وكان الإتضاح الأخير أخطر من سابقه: فقد ترتبت عليه نتائج لا يزال السينمائي يعاني منها حتى اليوم: وعلى رأس هذه النتائج جهاز رائق السينما وصناعتها في كل بلد منتج لها، وهو جهاز الرقابة.

كانت الرقابة على السينما في أول وأخطر سلاح شرعته الدولة في وجه السينمائي. وقد عجل بظهورها ما لوحظ من إبتذال وإنحطاط في بعض الأفلام الهزلية بصفة خاصة، وعرفتها روسيا القيصرية عام ١٩٠٨، والسويد عام ١٩١١ وبريطانيا عام ١٩١٢ وفرنسا عام ١٩١٦. وتسير مختلف نظم الرقابة منذ نشأتها في هذه البلاد وغيرها على مبدأ فضفاض تندرج تحته شتى أنواع المباح، وينحصر هذا المبدأ فيها يمس النظام العام والآداب العامة، ولكن الرقابة حتى بهذا المعنى ليست سيف ديموقليس، فما أكثر ما نجدها مرنة – كما في بريطانيا التي لا تعرف دستوراً مكتوباً للرقابة مثلما لا تعرف دستوراً مكتوباً للدولة. ولا شك أن الحرية المطلقة للفنان هي نوع من الفوضى إن لم ينظمها الإلتزام والمسئولية ومصلحة الجماعة التي ينتمي إليها الفنان. وأكثر الذين يعملون حساباً للرقابة عمر الضاربون عرض الحائط بجماعتهم وقيمها!

ولعلنا نستنتج من التواريخ السابقة أن الحبل كان متروكاً للسينما على الغاربة كما يقولون، قبل ظهور الرقابة وتدخل الدولة، وأن التدليل الذي

عوملت به السينما كفن ناشىء قد إنتهى إلى غير رجعة. ولعلنا نستمتع أيضاً أن بداية تدخل الدولة على هذا النحو كانت بدايةً حقيقية في الوقت نفسه للجدل حول وظيفة السينما.

لماذا السينما؟.

كان ذلك هو أول سؤال تقريباً طرحه السينمائيون وجمهورهم على السواء. وهو بسؤال الحمل في ثناياه عديداً من المعاني والأسئلة أيضاً مثل: ما وظيفة السينما؟ هل هي فن أم صناعة؟ وإذا كانت فناً فما الفرق بينها وبين سواها من الفنون وإذا كانت صناعة فما مكانها على خريطة الصناعات؟ وكانت الإجابة على السؤال وما يحمله في ثناياه من التعدد والإتساع والوفرة بحيث يعجز كتاب واحد من الألم بها تفصيلاً. ولكن الذي لا شك فيه أن متابعة هذه الإجابة في مصادرها وتطوراتها عبر الأجيال تعد عملاً مغرياً شائقاً، والذي لا شك فيه أيضاً أن هذه الإجابة تعد من الناحية الأخرى الأساس الذي قام عليه النقد السينمائي.

- غير أننا نستطيع أن نوجز هنا خلاصة هذه الأجابة التي إستنفدت – ولا تزال– كثيراً من المؤلفات والجهود، والخلاصة أن السينما لغة جديدة مفرداتها هي الصور أو اللقطات بتعبير برمائي أدق، أما قواعدها فتقوم على الحركة والحركة هنا لابد أن تكون كما يقول مونتاجيو بحق في تعريفه للفيلم وحركة مستمرة تخلق في ذهن المتفرج، وذلك بعرض سلسلة من الصور التي لا حركة فيها في تسلسل سريع يعلو على تواتر الإندماج في رؤية الإنسان، حيث تكون سلسلة

الصور قد رتبت في تسلسل مناسب على شريط مستمر، أما بتسجيل سلسلة من الأدوار تجرد من حركة الأشياء الواقعية أو بتنابع أشكال تحاكي هذه الأدوار ويعاد خلقها بوساطة نفس الجهاز و بنفس الطريقة»[1].

- ولأن لغة السينما تقوم على الصورة، لا الكلمة، فهي تملك قدرات هائلة في التخصيص والتعيين، تستطيع أن ترك قطة على سطح من الصفيح الساخن ولكنها لا تستطيع، كما يقول ريموند دور جانت، أن تقول: كانت القطة جالسة على سطح من الصفيح الساخن، كما قد تقول الرواية مثلاً. وتستطيع أن تريك تمثالاً جميلاً تحت ضوء الشمس، ثم تحت سيل المطر، ثم تحت إنهمار الثلج، ولكنها لا تستطيع ببساطة أن تقول: أن الشيء الجميل متعة العين دائماً وتحت مختلف الظروف. قدرتها على التجريد محدودة إذن، ولكن فقرها في التجريد ومناقشة الأفكار يعوضه ثراؤها في التجسيد والتعيين، ولهذا فالسينما هي فن المكان والزمان مجتمعين في واقع معين، وهي تصهر أشكالاً متعددة من مختلف الفنون الأخرى، ولهذا سميت «فن الفنون الممزوجة». ولهذا أيضاً لم تجد المحاولات المستمرة التي يقوم بها علماء الجمال التعريف السينما «الخالصة». فصفة «الخالصة» هنا في السينما كما يقول دور جانت، بحق إنما تكمن في الطريقة التي تؤلف بها عناصر مختلفة في وحدة واحدة، وإذا كانت هذه المحاولات السابقة تهدف أولاً وأخيراً إلى المحافظة على «جوهر» السينما، فجوهرها

---

(1) Film World, P. 16.

الحقيقي إنما يكمن في أنها تجعل العناصر المختلفة تتفاعل وتتكامل مع باقي أشكال الفن، وأنها تعيش «داخل» و «خارج» حدود هذه الأشكال في وقت واحد. وما عزتها وكرامتها في النهاية إلا في كونها «مزيجاً» فريداً[1].

السينما إذن فن، ولكنها صناعة أيضاً كما قال الكاتب الفرنسي أندريه مالرو. فهي تضم جانباً صناعياً وتكنيكاً على جانب كبير من الأهمية بالنسبة لبقائها، وهو جانب بدهي لا سبيل إلى الحاجة فيه، كما إنه لا يقلل من شأن الفن فجميع الفنون في عصرنا بلا إستثناء لها هذا الجانب الصناعي والتكنيكى الذي لا غنى عنه في رحلتها إلى أيدي أو عيون أو آذان الملايين.

وإذا كانت السينما قد نشأت في ظل النظام الرأسمالي فما كان ذلك إلا على سبيل المصادفة، وما أدى إلى أن تكون السينما مسالة رأسمالية بحدة، حقاً، خضعت السينما لقوانين الإنتاج الرأسمالي في كثير من البلدان، ولكنها لم تسلم تمام التسليم بمقتضيات الخضوع. فما أكثر ما ثارت وتمردت وما أكثر ما جاهدت في سبيل الإحتفاظ بجرأة الفن وحرية خالقه. وحين ظهر النظام الإشتراكي كانت السينما تحبو، ولكنها وجدت في ظله ترحيباً ورعايةً كبيرين. لقد ذكر الناقد الإنجليزي ج.أ. ويلسون **A. G. Wilson** في مقال له بعنوان «السينما والمجتمع» عبارة هامة تقول:

- «إن الرأسمالية، كما قال أحدهم، لا تتحدى الفن في الأساس – وإنما هي تعامله بجهل ولا مبالاة وقسوة تلقائية. وأن تفوق العامل التخريبي

[1] راجع مقالاً فيما في هذا الخصوص لريموند دورجانت **R. Durgant** بعنوان «النقد السينمائي» في: **Film & Filming, 12, 1964.**

على العامل البناء والعجز عن صنع إثارة سلمية، والفضول المتحرق إلى تفاصيل العنف، والإفتقار الكامل تقريباً إلى الإدراك الإجتماعي، وإنكار التراجيديا لهي بعض عوارض الولاية الرأسمالية كما تتضح في السينما، وفي أحسن الحالات هناك توازن صعب بين الخير والشر من الناحية الاجتماعية»[١].

هذه العبارة تلخص تجربة السينما في ظل الرأسمالية بوجهٍ عام، فيما عدا بعض الإستثناءات بالطبع. ولكن تجربة السينما في ظل الإشتراكية تلخصها عبارة أخرى هامة ذكرها لينين عام ١٩٠٧، ونقلتها بنيلوبي هوستون **P. Houston** في كتابها عن السينما المعاصرة»: يقول لينين: «أن السينما بالنسبة لنا هي أهم الفنون قاطبة»[٢].

هذه العبارة بدورها تلخص وظيفة السينما في النظام الإشتراكي، بغض النظر عن الأخطاء التي وقعت عند تطبيقها كما سنرى فيما بعد.

يقول ويلسون في مقاله السابق أيضاً:

«السينما هي، من عدة طرق، الفن السائد في عصرنا، وقد أصبحت –بسبب طبيعتها– مرآه الجماعة التي تنتجها، ويبدو أن العلاقة بين الفيلم والمجتمع ستكون حقاً مشكلة أساسية تعترض التحليل النقدي»[٣].

السينما، مرة أخرى، ظاهرة ونتاج إجتماعيان. وبناء على هذا فهي لا

---

(١) The Cinema 1952, P. 156.

(٢) The Contemporary Cinema, P. 126.

(٣) The Cinema 1952, P. 152.

تستطيع التحرر من المجتمع الذي ينتجها، أياً كان النظام السياسي أو الإقتصادي الذي يأخذ به هذا المجتمع، وهي بسبب إتصالها المباشر بالمجتمع، وبسبب تعقد المصادر التكتيكية الداخلة في صناعتها، تعتمد في وجودها على الولاية الخارجية، ولاية المجتمع. ولا يكفي فيها الفنان وحده، بمعزل عن مجتمعه، أو بمعزل عن مجتمعه الصغير الذي يكونه من الفنيين عند تصديه للعمل السينمائي.

وتصبح وظيفة السينما عندئذ هي كما عبر عنها ويلسون في قوله:

«أعتقد أنه لا بديل الفلسفة الإنسانية كأساس يمكن به أن تعتبر السينما –أو أي في آخر– نشاطاً له وظيفة وقيمة خاصتان في المجتمع. وما تلك الوظيفة؟ لعلي أقول أنها ليست أن تزودنا (السينما) بمعرفة للعالم الذي نعيش فيه فحسب، وإنما أن تخلق (السينما) أيضاً القيم التي نعيش بها»[١].

نستطيع، مما مر بنا من حديث عن وظيفة السينما، أن نتبين الجذور الحقيقية للنقد السينمائي. ونستطيع مطمئنين أن نخلص إلى القول بأن النقد السينمائي ولد من رحم الجدل حول وظيفة السينما، وخرج من أكمام المجادلين الأوائل، كما سنرى في الفصول التالية.

ترى، هل إستطعنا الآن أن نفهم السينما؟ وهل أصبحنا في غنى عن التعريف الجامع المانع؟

---

(١) Ibid, PP. 154-155.

الفصل الأول

النقد السينمائي: مقدمات

١- حداثة النشأة:

السينما كنوع فني حديثة النشأة كما أوضحنا في الصفحات السابقة. فعمرها لا يزيد على نيف وسبعين عاماً، على حين يزيد عمر الأنواع الفنية الأخرى المتصلة بها –كالمسرح والموسيقى والقصة– على قرون تصل إلى أكثر من ٢٥ قرناً مثلاً في حالة المسرح.

معنى هذا أن النقد السينمائي حديث النشأة بدوره، بإعتباره عملاً تالياً لعملية الخلق والإبداع. فتاريخه يبدأ على أحسن الفروض مع إكتمال أول محاولة سينمائية وظهورها على الشاشة بغض النظر عن نجاح هذه المحاولة أو فشلها، وكذلك بغض النظر عن طولها أو قصرها. وتاريخ النقد السينمائي إذن هو تاريخ السينما نفسها إن شئنا تعريفاً واسعاً أو عاماً، حتى لو لم يظهر الناقد «الحقيقي» على الفور مع ظهور أول محاولة سينمائية. وذلك لأن المحاولة الثانية هي في ذاتها نقد –بمعنى من المعاني– للمحاولة الأولى.

وإذا سلمنا بحداثة السينما ونقدها. فلا بد أن نسلم أيضاً بفقر رصيدها من النقد إذا قيس برصيد نقد الأنواع الفنية الأخرى ذات الماضي الأقدم والأطول.

٢- البداية وما بعدها:

- لاشك أن ظهور الفيلم كنوع فني جديد قد إقترن منذ البداية بظهور نوع خاص من الملاحظة: المحبة أو الكارهة له على السواء. ومن هذه الملاحظة أو المتابعة بمعنى آخر، ولد النقد السينمائي ونما مع نمو السينما. ولكن: كيف تمت هذه الملاحظة؟ وكيف ولد النقد السينمائي؟ وكيف كانت بداياته؟

- لعل الإجابة عن هذه الأسئلة تكون أجدى لو أننا عرضناها من خلال فرنسا على وجه التحديد، بإعتبار أن فرنسا كانت –كما لمسنا– في مقدمة البيئات التي إستقبلت السينما وأنشأتها. فمن الثابت أن الصحافة الفرنسية –ذات التاريخ العريق– قد إستقبلت السينما إستقبالاً حماسياً لكنه مشوب بالحذر شأنها مع كل جديد طاريء في الحياة أو الفن. وكانت التعليقات الأولى على الأفلام، في مجملها، مفرطة في المدح والقدح على السواء، لا تعرف الوسط، تستخدم مصطلحات الأدب والمسرح بصفة خاصة، كما تستخدم لغة لا تعرف التدقيق أو التخصص في النهاية. وكان معظم كتاب هذه التعليقات من الصحفيين ومندوبي الدعاية والإعلان في الصحف.

وبعد الحرب العالمية الأولى تغير هذا الوضع إلى حد ما نتيجة لعدة عوامل أهمها:

- إزدياد عدد الأفلام الروائية الطويلة التي تنتجها فرنسا وأمريكا وألمانيا والسويد بوجه خاص.

- ظهور بعض الممثلين المجيدين ذوي الشعبية الكبيرة مثل تشابلن الذي أطلق عليه الفرنسيون إسم «شارلو» **Charlot** ودوجلاس فيربانكس.
- إزدياد تعلق الجماهير بالسينما، حتى صار التردد على دور السينما كالتردد على المقاهي.

وترتب على هذا تحسن إهتمام الصحافة بالسينما، وإزدياد عدد الصحفيين المتخصصين فيها، وتخصيص صفحات أو زوايا الكتابة عن الأفلام والدعاية لها. وكان بعض هؤلاء الصحفيين بنقل ما يدور داخل الإستديوهات من ثرثرات وأحاديث أو يلخص الأفلام الجديدة مع نشر مختارات من صورها. وكان البعض الآخر ينشر ملخصات السيناريوهات أفلام يجرى إخراجها، ولكن جهود هؤلاء وأولئك لم تزد على الترويج السينما في النهاية، دون التوسع في مناقشة الأسس الجمالية لهذا الفن الجديد. ولهذا لم يكن من الغريب عام ١٩٢٥ أن يعلن الناقد رينيه بيزيه **R. Bizet** خلو الميدان من النقد والنقاد الجادين، وحلول الدعاية والإعلان محلهما، وأن يشكو في العام التالي من كثرة المجاملات والتهاني!

وفي الوقت الذي كان فيه الصحفيون الفرنسيون يروجون للسينما دون توسع في مناقشة جمالياتها، ظهر بعض المحبين الحقيقيين للسينما من خارج الوسط الصحفي. ففي عام ١٩١١ نشر كانودو **Canudo** مقالاً ذكياً وعميقاً عن جماليات السينما، وكان الموسيقار أ. فييرموز **E. Vuillermoz** قد إهتم بالسينما فنشر في نهاية عام ١٩١٩ عدة مقالات

مشابهة. ثم ظهر الناقد السينمائي الحقيقي ممثلاً في إثنين من السينمائيين هما: ليون موسيناك ولوي ديللوك. وجاء موصيناك من ميدان الأدب، وكان قد ألف عدة روايات قصيرة ثم إهتم بالكتابة عن السينما منذ عام ١٩٢١، وبعدها أصبح رئيساً لتحرير مجلة «الفيلم » **Film** أما ديللوك فقد جاء من داخل ميدان السينما نفسه وعمل مخرجاً ثم رئيساً لتحرير المجلة السابقة في السنوات من ١٩١٩ الى ١٩٢٢، وأسس مجلة «سينيا» **Cinea** عام ١٩٣٢، وألف عدة كتب هامة عن السينما وجمالياتها، ومات عام ١٩٢٤ عن ٣٤ عاماً.

وكانت كتابات موسيناك وديللوك متقدمة على عصرها، تتميز بالوضوح والحيوية والحب الحقيقي للفن السابع كما أسماه زميلهما كانودو, وقد تركت آثاراً عميقة في معاصريها، وكان لها فضل التنبيه على أهمية النقد السينمائي ودوره, وقد ظهرت على أثرها كتابات أخرى متفرقة لعدد آخر من المحبين الحقيقيين للسينما في مقدمتهم رينيه كلير **R. Clair**، كافالكانتي**Cavalcanti** ، ج. دولاك **G. Dulac**، بليز سندرار **B. Cendrar** وغيرهم. وفي الوقت نفسه ظهر عدد من المؤلفات النقدية النظرية والمجلات السينمائية المتخصصة مثل مجلة «جازيث الفن السابع» والتي أدارها كانودو. **Gazette des Sept Arts**

وفي عام ١٩٢٤ أيضاً نظم المخرج الممثل جوليان دو فيفيه **J. Duvivier** مؤتمراً عن السينما في باريس، حيث عرض فيلماً ضم مختارات من الأفلام القديمة منذ أيام لوميير حتى عام ١٩٢٤. وفي هذا المؤتمر ناقش الحاضرون مشاكل السينما الفنية والمهنية وقضاياها الجمالية. وشيئاً

فشيئاً بدأت المسائل الكبرى في السينما تشغل النقاد، وعلى رأسها علاقة السينما بالمسرح ومشكلة الرقابة، ونشبت عدة معارك نقدية حول هاتين المسألتين، كان أخطرها المملكة حول الرقابة على الأفلام. فقد منعت الرقابة فيلماً للوي ديللوك عام ١٩٢١ بدعوى أنه يظهر خلوة مظلمة تختلط فيها مجموعة من الفتيات والحيوانات، وكان في مقدمة الإعتراضات على الرقابة أن المسرح والصحافة لا يعرفانها، وأن السينما ليست طفلة طائشة تحرم من حرية التعبير عن نفسها. ولكن المعركة إنتهت في النهاية بإنتصار الرقابة، ولم يفرج عن الفيلم إلا بعد حذف بعض مشاهده وتغيير عنوانه من «الوحل» **Boue** إلى «الحمى» **Fievre**.

- وفي عام ١٩٢٨ تجمع النقاد لأول مرة في تاريخ السينما، وأسسوا رابطة النقد السينمائي، إنضم إليها ٢٠ ناقداً من غير المشتغلين بالدعاية والإعلان[١].

تلك هي بدايات النقد السينمائي في فرنسا حتى ظهور الصوت تقريباً. وهي بدايات لا تزيد كثيراً على البدايات المماثلة في كثير من البلدان التي عرفت السينما منذ ظهورها. كما أنها تطلعنا على ظاهرة عامة وهامة في نشوء النقد السينمائي بوجه عام وتتلخص هذه الظاهرة في أن النقد السينمائي بدأ بالتعليقات الإنطباعية العامة التي ظهرت شفاعة في الصالونات وحفلات العرض الأول، أو كتابة في الصحف اليومية والأسبوعية غير المتخصصة. ثم إزداد النقد إقتراباً، مع الزمن، من جوهر

---

[١] راجع تفاصيل هذا العرض التاريخي في **Cinema, Reflect du Monde, PP. 196-205.**

الفن السابع وجالياته, ولم يعد يكتب لملء الفراغات في الصحف أو للحصول على الإعلانات من شركات الإنتاج، ولكن أهم ما في هذه الظاهرة العامة أن التطور الحقيقي للنقد السينمائي جاء على أيدي السينمائيين والمحبين الحقيقيين لفنهم، وأن معظم النقاد الحقيقيين هنا كانوا من ذوي الماضي الأدبي، على خلاف الحال في إيطاليا مثلاً التي كان معظم نقادها السينمائيين الحقيقيين من ذوي الماضي السد سينمائي بمختلف فروعه.

أما بعد هذه البدايات فنستطيع أن نجمل أهم تطورات النقد السينمائي الفرنسي ومنجزاته في نقطتين أساسيتين:

أولا –إستقرار النظر إلى السينما كفن مستقل عن باقي الفنون الأخرى، رغم إعتماده– في الوقت نفسه، على بعض هذه الفنون أو جميعها. وقد تجدد تثبيت هذه النظرة في أواخر الأربعينات وطوال الخمسينات وفالفيلم نوع من الكتابة بالصور أو بالكاميرا أو هو «كتابة» Ecriture[١] على حد تعبير المخرج روبير بريسون، والسينما كما يقول المخرج الناقد الكزاندر استروك –صاحب تعبير «الكاميرا القلم»– في سبيلها إلى أن تكون لغة، أي شكلاً يستطيع الفنان من خلاله أن يعبر عن أفكاره مهما كانت مجردة، وأن يترجم هواجسه، مثلما يحدث في مقال أو في رواية، ويستطرد أستروك في هذا المقال الهام الذي نشره عام ١٩٤٨ فيقول «سوف يحرر الفيلم نفسه بالتدريج من طغيان المرئيات، والصورة

(١) The Contemporary Cinema, P. 97.

لذاتها والحكاية المباشرة الواضحة، وسوف يصبح أداة كناية في طواعية الكلمة المكتوبة ودقتها. وما يهمنا اليوم في السينما هو خلق هذه اللغة»[1].

وسرعان ما وجد هذا المفهوم إنصهاراً متحمسين له، وسرعان ما نزل إلى ميدان التطبيق العملي على يدي أستروك نفسه، وعلى أيدي مجموعة أخرى من النقاد كانت تشترك في تحرير مجلة «كراسات السينما» **Cahiers dua Cinema** وكانت هذه المجموعة من النقاد الفنانين تضم فرانسواتروفو **F. Truffaut** وكلود شابرول **C. Chabrol** وجان لوك جودار **J. L. Godard** وروجيه فاديم **R. Vadir** وغيرهم، ممن خلقوا ما سمي عند ذلك بإسم «الموجة الجديدة» **Nouvelle Vague**.

ثانيا – القضاء على الخيانة القائلة بأن الناقد فنان فاشل، فقد أثبت معظم النقاد الذين نزلوا إلى ميدان الإخراج ، أو زاوجوا بين النقد والإخراج وكتابة السيناريو، أنهم فنانون خلاقون من الطراز الأول، ولا يقتصر تراث الناقد الفنان في فرنسا على مجموعة «كراسات السينما» هذه ولكنه يمتد فيشمل الكثيرين إبتداء من كانودو في مطلع هذا القرن وديللوك وكلير في العشرينات، وغيرهم.

ولعل السينما الفرنسية هي الوحيدة في العالم التي تحظى بأكبر عدد من النقاد الفنانين، أو الفنانين النقاد أن شئنا التلاعب بالألفاظ.. ولعل في هذا أحد أسرار إحتفائها بالتجريب المستمر وتشجيعها لتطلعات فنانيها

---

(1) Ibid, P. 140.

وطموحهم.

٣- ضرورة النقد والناقد:

- لا شك أن النقد والناقد ضروريان للفنان الخلاق وجمهوره على السواء. وهما لا يؤديان عملاً طفيلياً أو زائداً على الحاجة، وخاصةً إذا إتصل موضوع عملهما بالجماهير والمجتمع على إتساعه، ذلك الإتصال الفوري المباشر الذي يميز الموضوع السينمائي. يقول الناقد الإنجليزي روجر مانفل **R. Manvell**[1].

«كان الناقد في الماضي عادة أما فيلسوف (مثل أفلاطون أو أرسطو أو لسنج) وأما من الناحية المقابلة فناناً أو أديباً عاملاً بتحول من وقت لآخر إلى النظر في المبادىء الجمالية لفنه (مثل ليوناردو دافنشي، وسير جوشوا رينولدز وكيتس ووردزورث وماتيو أرنولد) وكانت شهرته تستقر أحياناً على عمته كناقد أكثر مما تستقر على أشكال الإبداع الأخرى التي يمارسها، ويصدق هذا على دكتور جونسون، وقد يصدق على كوليدج. وبهذه الطريقة كانت حرقة النقد تنشأ في الدراسات الأكاديمية بالجامعات من جهة، وفي المجال المفتوح للكتابة نفسها من جهة أخرى.

- والجدل مفتوح دائماً حول ما إذا كان الناقد مجرد حجر عثرة، وطفيلياً يكسب نوعاً خادعاً من العيش على حساب الفنان الذي يتظاهر بأنه يناقش إنتاجه لتسلية المتفرجين الجاهلين. ومع هذا

---

[1] كان مديراً لأكاديمية السينما البريطانية: ورئيساً لتحرير الكتاب السنوي للسينما الذي كانت تصدره سلسله «بليكان»، كما إنه إنتفل بالكتابة والإذاعة من شئون السينما وألف عدة كتب هامة منها كتابه الفيلم والجمهور، الذي ترجم إلى العربية.

فالشخص الذي يكتب مسرحية أو يرسم لوحة يفعل ذلك على الأرجح من أجل إدخال المتعة المباشرة على الجمهور الذي يصل إليه، وهو لا يريد وسيطاً يفسر عمله لهم دون أن يطلب منه ذلك... والمخرجون السينمائيون هم وحدهم الذين نسمعهم في أكثر الأحيان يقولون أن نقاد السينما يكتبون عن فن لم يهتموا حتى بتعلم مبادئه الفنية الأولية»(١).

ويضيف مانفل بقوله:

«لقد كانت مسئولية الناقد دائماً هي أن يستجيب بسرعة وذكاء للعمل الفني الجديد، وأن يشارك الفنان نفسه في فهمه الوجداني لقدرة الفن الذي يخدمانه معاً – فالفنانون بشر، وهم معرضون لأن يكذبوا وأن يغشوا، وأن يخدعوا أنفسهم والآخرين بنفس الطريقة التي يسلكها سائر البشر. ولأن الناقد معزول عن عملية الخلق الفورية فهو قادر أو يجب أن يكون قادراً به على إدراك هذا الخداع، سواء كان مقصودا أو غير مقصود..

- وهكذا لا يصير الناقد طفيلياً يعيش على العناصر الحيوية في الفنان الحساس، وإنما يصير في الغالب «حامي حمى العقيدة» من الفنان الطفيلي الذي يستغل الأشكال الفنية ذات الطابع التجاري المفرط داخل الرواية والدراما (المسرحية) والفيلم. ومعنى هذا في الحقيقة أن الناقد نفسه كاتب يميز المستوى الجيد من غيره مما يتضمنه إنتاج

---

(١) The Cinema 1952, PP. 130-131.

أفضل الفنانين»[١].

لابد من وجود النقد والناقد إذن، حتى لو لم يطلبهما الفنان الخلاق، وحتى لو جاء الناقد من صفوف الفنانين الخلاقين مثلما أثبتت تجربة السينما الفرنسية –على الأقل– مع النقد: حقاً، قد لا يطلب الفنان الخلاق، أو يحبذ، وجود الناقد بشكل عام، ولكن وجود الناقد السينمائي ضروري من حيث إتصال موضوعه –وهو السينما– بالجماهير: ذلك الإتصال الذي ينصف، كما قلنا، بأنه إتصال واسع وفوري ومباشر معاً، وكذلك من حيث علاقة الجذب المتبادل المستمر بين الفن والنقد: تلك العلاقة التي تنشأ داخل الفنان الخلاق نفسه مثلما تنشأ خارجه بينه وبين الناقد، ومن هنا يقول الناقد الإنجليزي، أيضاً جافين لامبرت **G.**[٢] **Lambert** رداً على ما قاله مانفل:

«إذا بدا الناقد طفيلياً كما قال روجر مانفل، فما ذلك إلا لأن إستجاباته ميتة أو فاقدة الإحساس وليس لأنه ناقد، ولا تستطيع الأحكام الخاطئة أو الظالمة أن تبطل ممارسة النقد، فوجود الفن الرديء لا يبطل الفن نفسه»[٣].

ويطرح لامبرت قضية الفن الجيد والفن الرديء وصلتهما بالجمهور قائلاً: «لا يوجد أي سبب لأن تطلب من كل فيلم أن يكون عملاً فنياً. فحصيلة الروايات الرديئة والمسرحيات الرديئة عالية على حد سواء.

---

(١) **Ibid, PP. 132-133.**

(٢) كان رئيساً لتحرير مجلة **Sequence** السينمائية، ومشرفاً على مطبوعات معهد السينما البريطاني.

(٣) **Ibid, P. 143.**

والعامل المهم هو أن نوع التسلية الجماهيرية الذي يرتضيه أي مجتمع يعتبر مؤشراً إلى حالة ذلك المجتمع. وأن المتع الجماهيرية تتكون عن طريق المادة، وأن المستوى الكاذب المتعة الشعبية خطر على الطمأنينة الإجتماعية وعلى الحيوية الفنية معاً»[١].

ولكن ممن يتألف جمهور النقد؟ أن جمهور الفيلم كما نعرف لا يتألف من أشخاص معينين أو فئات معينة، فهو يشمل كل الأشخاص وكل الفئات وكل الطبقات في وقت واحد، وإن كنا نستطيع من حيث السن أن نلمس تفوق نسبة الشباب على غيرهم من جمهور الفيلم. أما جمهور النقد فلا يمكن بالضرورة أن يكون له هذا الإتساع وهذه العمومية. ويرجع ذلك لإعتبارات عديدة، منها ما يتعلق بالجمهور نفس هو حفظه من الثقافة أو التعليم أو العمر، ومنها أيضاً ما يتعلق بلغة النقد وحظها من التخصص أو الرطانة، وهكذا، ولكن هل يصل الأمر إلى حد عدم إهتمام ذلك الجمهور الواسع بالنقد؟ يجيب الناقد الإنجليزي جاك بدينجتون J. Beddington[٢] عن هذا السؤال بقوله: «في رأيي أنه من النتائج الغريبة للنقد السينمائي أن الذين يخاطبهم أساساً، أعني الجمهور، لا يبدون أي إهتمام به» [٣].

وإذا أخذنا في الإعتبار أن إجابة بدينتجتون هذه قد صدرت عام

---

(١) Ibid, PP. 142-143.

(٢) عمل مخرجاً لفترة طويلة بوزارة الإستعلامات البريطانية ورئيساً للجنة التحضيرية لإختيار الأفلام التابعة لمكتبة السينما القومية في بلاده.

(٣) Ibid, P. 150.

١٩٥٢، فإننا نراها في النهاية تعبر عن وجهة نظر شخصية، وتحمل مسحة واضحة من التشاؤم، فلا شك أن الجمهور العام للسينما يضم عدداً لا يُستهان به ممن يميلون إلى القراءة عن الأفلام التي شاهدوها أو التي قد يشاهدونها. ولا شك أيضاً أن هذا العدد في تزايد مستمر، مع إنتشار الثقافة والتعليم، فضلاً عن تزايد الوعي السينمائي من خلال جمعيات الفيلم وأنديته، بل ومن خلال الإهتمام المتزايد بالسينما الذي تبديه وسائل الإتصال الجماهيري الأخرى كالإذاعة والتليفزيون.

ويضيف بدينجتون:

«أن الفيلم ينجح بشكل عام عن طريق الدعاية الشفوية، وليس عن طريق المدح أو القدح اللذين تصبهما عليه الصحافة، أما الذين يأخذون النقد مأخذ الجد فهم، كقاعدة، المنتجون والمخرجون والممثلون والفنيون»[١].

ومرة أخرى نرى في حديث بدينجتون إستمراراً لمسحة التشائم، فالقدح والمدح في الصحافة بصفة خاصة يؤثران تأثيراً كبيراً على إنجاح الفيلم أو إسقاطه، وخاصة إذا صدرا عن تجرد وموضوعية كاملين، وربما كان للدعاية الشفوية مثل هذا التفرد في الماضي ولكننا في عصر ذيوع الكلمة المسموعة والمقروءة والمرئية هذا لا تلمس نفوذاً للدعاية الشفوية أو تلتمسه لها. غير أننا نسلم بما قاله بدينجتون في سياق حديثه من أن السينمائيين العاملين هم الذين يأخذون النقد السينمائي مأخذ الجد،

(١) Ibid, P. 150.

فذلك أمر بدهي لا سبيل إلى مناقشته. فأولئك هم الجمهور الخاص للنقد السينمائي، ثم يأتي بعدهم الجمهور العام بكل إتساعه.

وكلا الجمهورين، الخاص والعام، يحتاج في النهاية إلى النقد بإعتباره مرآة للمحاسن والمساوىء، وبإعتباره منشطاً لما هو أفضل، ثم بإعتباره أخيراً، خلاصة تجارب الماضي ودليلاً إلى القيم الفنية والإنسانية في هذه التجارب.

لا يمكن إذن أن يكون النقد السينمائي من فضول القول عند جمهوره هذا بشقيه، وخاصة إذا صدر عن خيرات لها وزنها ومواهبها. ولعل أبلغ دليل على أن النقد ليس من فضول القول بشكل عام هو أنه لم يتوقف منذ أرسطو، صاحب أول محاولة جادة ومكتوبة في القرن الخامس قبل الميلاد.

٤- الأسس والمعايير:

نستطيع، من خلال تراث النقد الأدبي الضخم، أن نحدد ماهية النقد ووظيفته، وأن نلخص عمل الناقد الجدير بهذا الإسم. ولعلنا نستطيع تبسيط ذلك كله فنقول أن النقد الأدبي ميزان للأدب يزن المحاسن والمساوىء بالجملة والقطاعي. وتجري عملية الوزن هذه بوعي كامل، أي بحيث ترجع فيها كفة العقل على كفة العاطفة عند صاحب الميزان، أو القائم عليه. كما تمر بعدد من المراحل قبل إعلان نتيجة الوزن. وأهم هذه المراحل هي تبسيط العمل المنشود وفك أجزائه المركبة وتحليل عناصره، وتفسير معناه في النهاية.

وإذا شئنا مزيداً من التعقيد والتخصص في القول فإن كلمة «النقد» قد إستخدمت منذ أرسطو بمعان كثيرة مختلفة، إبتداء من «الكشف عن الغلط» إلى «تمييز الجمال» إلى «قياس القيم» إلى بيسان موضوع العمل المنقود وكيفية التعبير عنه وجدوى هذا التعبير، إلخ[١]. وقد إتخذت هذه المعاني وغيرها سبيلين لا ثالث لهما في التطبيق العملي: أما ذوق الناقد الشخصي وإما الأفكار الجمالية المتواضع عليها وإرتبطت ببعض الصفات الواجب توفرها فيمن يقوم بالنقد وأهمها القدرة على الملاحظة، القدرة على الإستجابة: الدقة في التعبير، إتساع مجالات الخبرة الفنية، الحس الفني، الثقافة. وبهذا كله لا يكون الفن والنقد طرفي نقيض، ولا تكون العلاقة بينهما علاقة قط وفأر. فليس الفن إيجاباً والنقد سلباً، وليس الفن أصلاً والنقد صورة، ولكنهما في النهاية نشاطان مختلفان ليس غير، ووجهان لعملة واحدة، هي حاجة الإنسان إلى المتعة الروحية والعقلية.

لقد قال الروائي الإنجليزي د. هـ. لورنس ذات مرة:

«لا يمكن أن يزيد النقد الأدبي على كونه وصفاً ينم عن الثقافة للإحساس الذي خلقه في الناقد الكتاب الذي ينقده. ولا يمكن على الإطلاق أن يكون النقد علماً. أنه في المحل الأول أمر شخصي جداً، وهو في المحل الثاني يتعلق بالقيم التي يتجاهلها العلم وأن كلمة السر هي العاطفة لا العقل، ونحن نحكم على العمل الفني من خلال أثره في عاطفتنا الصادقة

---

[١] راجع تفاصيل ذلك في:

J.T. Shipley, Dictionary of world.
Literature, Littlefield, Adams & Co., U.S.A., 1968.
Edition, PP. 81-82.

الحية، ولا شيء آخر...

- أن الناقد يجب أن يكون قادراً على أن يحس أثر العمل الفني بكل ما فيه من تركيب، وقوة. ولكي يفعل هذا يجب أن يكون هو نفسه رجل تركيب وقوة. وهي صفة لا يتمتع بها إلا قليل من النقاد... أن الناقد يجب أن يكون مفعمة بالحيوية من الناحية العاطفية في كل عرق من عروقه، وكفؤا من الناحية الثقافية، وبارعاً في أصول المنطق، وأخيراً يجب أن يكون صادقاً جداً من الناحية الأخلاقية»[١].

ومع أن هذا الكلام صادر عن فنان خلاق وليس عن ناقد محترف، ومع أنه صريح في تحيزه للعاطفة وإنكاره للتجرد والموضوعية، وهما أهم صفات العلم، إلا أنه فيما خلا هذا لا يقل عن كلام أي ناقد محترف. ويصدق في الوقت نفسه على العمل السينمائي بإعتباره عملاً فنياً في أساسه. ولكن العمل السينمائى عمل مركب يزيد في التركيب على العمل الفني العادي كالرواية أو القصيدة، ويتميز تركيبه بأنه واضح لا لبس فيه. وهو يستمد هذا التركيب من مجموعة الجهود الفنية والصناعية المنتجة له على خلاف العمل الفني العادي الذي لا يعتد فيه بجهد سوى جهد مبدعه. فإذا كان المخرج هو الذي يقود العمل السينمائي، كما أوضحنا من قبل، فإن ذلك لا يقلل من جهود السيناريست والمصور ومصمم الديكور والممثل والمونتير ومصمم الملابس ومهندس الإضاءة والمنتج والموسيقى وغير ذلك من جهود بشرية وتكنيكية تفرض التركيب فرضاً.

---

(١) H. Coombes, Literature and criticism, Pelican Book, London, 1963. P. 8.

تركيب العمل السينمائي متعدد الجوانب إذ ن. وهذا التركيب المتشعب هو الذي يشكل أول وأهم فرق بين النقد الأدبي والنقد السينمائي. فالناقد الأدبي حين يواجه مشكلة التركيب في القصة أو القصيدة لا يحتاج إلى أدوات خارج حدود اللغة المكتوبة، أما الناقد السينمائي فإنه يحتاج إلى أدوات كثيرة بعدد الجهود الداخلة في تركيب الفيلم. وهو لا يستطيع عزل أي جهد من هذه الجهود، أو تجاهله عند التعرض العمل السينمائي بالنقد. ومن هنا يتوجب عليه أن يدرك مقدماً وظيفة كل جهد من هذه الجهود وأن يجري عملية التبسيط والتحليل للتركيب من خلال كل هذه الجهود مجتمعة. وبغير هذا المنطلق لا يكون نقده نقداً سينمائياً.

- وقد ذكرنا من قبل أن السينما في وصناعة معاً، أو هي الفن – الصناعة **Art-Industry** على حد تعبير روجر مانفل[١]. ومن هنا يجب على الناقد السينمائي أن يدرك المشاكل التي تؤثر في إنتاج الفيلم وصناعته، وأن يأخذها في حسابه دائماً، وأن يدرك أيضاً الضغوط التي تمارسها الصناعة على الفنان إذا كان الفنان يعيش في ظل نظام رأسمالي أو شبه رأسمالي. فلابد أن يكون الناقد السينمائي على علمٍ تام بظروف الإنتاج السينمائي في بلده.

الأساس الأول في النقد السينمائي أساسٌ مزدوج إذن؛ نابعٌ من إزدواج طبيعة السينما من حيث هي فن ومن حيث في صناعة. ويكون من

---

(١) **The Cinema 1952, P. 133.**

المسلم به أن تتضاعف مهمة الناقد السينمائي، فليس عليه فحسب أن يلم بالسينما من حيث هي فن وإنما عليه أيضاً أن يلم بها من حيث هي صناعة. ولا شك أن كلمة «يلم» هنا كلمة متواضعة. فالأصح أن نستبدلها بكلمات مثل لا «يدرك» و«يحيط» و«يجيد» في وقت واحد.

يقول روجر مانفل:

- «لابد للناقد في الوقت الحاضر أن يخلق معاييره الخاصة المبنية على مزيج من الخبرة المستمدة من مشاهدة مئات الأفلام الماضية والحدس فيما يتعلق بالقيمة والجماليات الانسانية (يمتزج هذان العنصران بالطبع) في الفيلم الذي يشاهده. وبعدها يحدد قيمته النسبية المتصلة واضعاً في ذهنه المستويات التي خلقتها الأفلام الجيدة في الماضي. أما الذي يمكنه من ربط حكمه على موضوع الفيلم بحكمه على تكنيكه فهو إحساسه إزاء الفيلم بإعتباره وسيلة فنية ولهذا يجب عليه شأنه شأن المخرج أن يكون ذواقة للقدرات التعبيرية في هذه الوسيلة. وسوف يجد في خدمته دائماً إنتاج الماضي لنقاد الأدب والدراما ذوي الحساسية، وسيخدمه هذا في الإحساس بالقيم التي تتضمنها قصة الفيلم. أما مسائل التكنيك فإن المنظرين الأوائل الذين إلتزموا إلى أقصى درجة بهذا الموضوع سوف يمدونه بعناصر ثقافته التي قد لا يحدث أن يكون قد طورها»[١].
- بهذا يكون الناقد السينمائي في رأى مانفل نافعاً لكل من المخرج

[١] Ibid, PP. 138-139.

والجمهور على السواء. فبالنسبة للمخرج يصبح الناقد (أداة إختبار ما إذا كان عمله (عمل المخرج) ناجحاً أم لا، مع أن الناقد قد يكون بالطبع غير معصوم، شأنه شأن أي شخصٍ آخر. أما بالنسبة للجمهور الذي يبغى مساعدة في إختيار الأفلام التي ستتيح له أعظم متعة شخصية، فإن الناقد يعمل كدليل للقيم الفنية والإنسانية في الأفلام، الماضية والحاضرة على السواء، ومرة أخرى فإن الجمهور قد يقبل أو يرفض تحديد الناقد، لأن هذا الجمهور لابد أن يكون رأيه الخاص في النهاية، ولكن الناقد يجب أن يكون في وضعٍ يمكنه من مساعدة الجمهور في تقييم الفيلم بشكل أسخى مما قد يفعله الجمهور لو ترك وشأنه، لأن الناقد الجيد يحمل ثروة من الآراء المبنية على التجربة الماضية قبل أن يصدر حكمه لمصلحة قرائه»[1].

غير أن الناقد السينمائي إذا كان يجد في النقد الأدبي والدرامي عوناً على أداء رسالته كما قال مانفل، فإنه يحتاج إلى إستخدام مفردات الفنون المرئية، كالتصوير والنحت والرسم والتصوير الفوتوغرافي أكثر من حاجته إلى مفردات النقد الأدبي أو الدرامي. وذلك لأن السينما في أساسها هي في الصورة المرئية، وهذا في حد ذاته يشكِّل أساساً آخر من أسس النقد السينمائي، أي قيامه على مناقشة الصورة المرئية المتحركة بالمعنى الذي سبق أن أوضحناه في «التعريف».

ويأتي بعد هذا أساس تكنيكي هام من أسس النقد السينمائي. وقد

(1) Ibid, P. 139.

لخصه بدينجتون في قوله:

- «من الواضح أن ميكانيكا (حركة) النقد السينمائي تختلف عن ميكانيكا أنواع النقد الأخرى، فالنقاد السينمائيون لا يستطيعون أن يذهبوا بالفيلم إلى بيوتهم كي يشاهدوه، وإنما عليهم أن يذهبوا إلى أماكن مقررة في أوقات مقررة وأن يلتقوا بنفس الوجوه يوماً بعد يوم وسنة بعد سنة. ولا شك أن هذا عملٌ مضنٍ»[١].

ولا شك أن هذا الأساس التكنيكي يفرض على الناقد السينمائي بعض الشروط والمطالب. فلابد أن يكون الناقد قادراً على التركيز، بحيث يستوعب، الفيلم الذي يشاهده في وقت عرضه المحدد. ولابد أيضاً أن يتمتع بذاكرةٍ قوية حيث يتمكن من تحليل الفيلم بعد مغادرته لدار العرض وكتابة رأيه دون الرجوع الفوري إلى الفيلم نفسه. ومن الطريف هنا أن بعض الشركات الصناعية قد أنتجت مؤخراً قلما يضيىء في الظلام ويعمل ببطارية جافة، ويقتصر ضوؤه على دائرة صغيرة محدودة لا تزعج أحداً، ويستطيع الناقد أن يسجل بهذا القلم ما يعن له من ملحوظات أثناء مشاهدة الفيلم. كما أن الكتيبات والنشرات التي توزعها شركات الإنتاج السينمائي على النقاد أو المشاهدين العاديين تساعد بدورها على تذليل عمل الناقد من هذه الناحية فهي تتضمن عادةً بيانات تسجيلية عن الفيلم وقصته ومخرجه وممثليه وغيرهم من الفنيين المشتركين في إنتاجه.

غير أن هذا الأساس التكنيكي لا يمس نوعين معينين من النقاد:

---

(١) Ibid, P. 150.

النقاد النظريين أو أصحاب النظريات الجمالية في السينما، ومعظمهم من المخرجين الذين يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة سواء في الأستديو أو في السينماتيك Cinématheque[(١)] أى مكتبة الأفلام أو الأرشيف السينمائي، والنقاد التاريخيين الذين يؤرخون للسينما، وهؤلاء يملكون فرصة مشاهدة الفيلم أكثر من مرة كزملائهم النظريين.

ولا شك أن السينماتيك ذات فائدة بالغة هنا، فهي تعين النقاد والدارسين على مشاهدة الأفلام التي فاتتهم فرصة مشاهدتها، ومراجعة الأفلام التي يريدون التثبت منها، والتاريخ للسينما بوجهٍ عام.

والحق أنه اذا كان النقد الأدبي ذا تاريخ طويل يبدأ بأول محاولة جادة ومكتوبة لأرسطو، وفي كتابه «فن الشعر» فلا شك أن النقد السينمائي لا يملك مثل هذا التاريخ الطويل. وإذا كان النقد الأدبي قد نضج على مر العصور، وإتضحت أسسه وأصوله، فلا شك أن النقد السينمائي في سبيله إلى هذا النضوج وإتضاح الأسس والأصول.

حقاً، لا يمكن أن يكون هناك خلاف في الغاية والهدف بين النقد الأدبي والنقد السينمائي، ولكن الذي يكون فيه الخلاف هو الوسيلة، فكلاهما يتوسل، كما مر بنا، بوسيلة مختلفة، وإن كانا يتحدان في النهاية

---

(١) بدأت الدعوة إلى إنشائها عقب الحرب العالمية الأولى، ولكن أول سينماتيك أنشئت في فرنسا عام ١٩٣٦، على أيدي هنري لانجلو وجورج فرانجو وجان متري، حيث يتم حفظ جميع ما يتعلق بالأفلام من مستندات وسيناريوهات وصور فوتوغرافية ومؤلفات وبيانات، فضلاً عن نسخ الأفلام نفسها, وقد تلاها إنشاء «معهد الفيلم البريطاني» في إنجلترا، و«متحف الفنون الحديثة» – في أمريكا و«أرشيف السينما الألمانية» في ألمانيا – وفي عام ١٩٤٥ تأسس «الإتحاد الدولي لمكتبات الأفلام».

عند الكتابة، بإعتبارهما عملين مكتوبين معدين للقراءة.

يقول أيفور مونتاجيو:

«يقال أحياناً أن الناقد الجيد ينبغي أن يكون موضوعياً، وربما كان هذا هدفاً زائفاً، لأنه لا يوجد من يستطيع أن يعرف نفسه جيداً بحيث يتحمل جميع أهوائه وكلما كان الناقد صريحاً إزداد إستعداده للكشف عما يحب وما يكره، وإزداد إستعداد القاريء وإستطاعته لتحمل هذه الأهواء، وإدراك الحقيقة الكامنة وراء الجيشان العاطفي. ولكن الناقد الجيد، بالنسبة للأفلام على الأقل، يجب ألا يحدد نفسه يوصف رد الفعل عنده، فيجب أن يعرف جيداً، وأن يتغلغل جيداً، كي يميز عنصراً من عنصر آخر وخطيئة الخلايا بالنسبة للناقد السينمائي هي أن يلوم موضوعه على كونه ما لم يكن، بدلاً من إدراك المحاسن في تلك الأشياء كما هي»[١].

ومرة أخرى تواجهنا مشكلة الموضوعية التي واجهنا بها لورنس في حديثه السابق عن الناقد الأدبي. هنا، يكاد الرأيان يتفقان على إستحالة أن يكون النقد علماً. ولئن كانت هناك محاولات عديدة لإثبات علمية النقد في مجال الأدب، فإن الحقيقة لاتزال حية تؤكد صعوبة مثل هذا العمل بالمعنى التجريبي لكلمة علم، وليس هنا بالطبع مجال لمناقشة هذه القضية، ولكننا نكتفي بالإشارة إلى أن النقد –بوجهٍ عام– يمكن أن يكون أحد العلوم الإنسانية. شأنه في ذلك شأن التاريخ أو الجغرافيا أو القانون، إلخ، ولكنه لا يمكن أن يكون أحد العلوم الطبيعية، شأن الكيمياء أو

---

[١] Film World, P. 302.

الفلك، إلخ.

لقد إستعان النقد الأدبي، بصفة خاصة، بأحدث المناهج العلمية، وإستطاع كثيرون من النقاد أن يدرسوا الكثير من الأعمال الأدبية بحيدة وموضوعية كبيرة، ولا نقول مطلقة. ولا نستطيع نحن أن نسلم بما قاله لورنس عن الطابع الشخصي جداً للنقد وتعلقه بالقيم التي يتجاهلها العلم، كإحترام الحقائق والملاحظة والتجربة وعمل العقل الخلاق. وليس من المطلوب، ولا من الحتمي، أن يكون الناقد الأدبي أو السينمائي كعالم الكيمياء أو البيولوجيا. ولكن المطلوب منه أولاً وأخيراً أن يكون مدركاً لعمله، محيطاً بدقاته، وأن يجري هذا العمل بالمنهج العلمي في معناه العام على الأقل، أي من حيث هو وسيلة لضبط الظواهر وفهمها والتعريف بها. وليس يحرمه ذلك، أو يحرمنا، من أن يطبع عمله بطابعه الشخصي من حيث الثقافة والإحساس والتخيل.

ولعل النقد السينمائي النظري (الجمالي) والتاريخى هما أحوج أنواع النقد السينمائي –التي ستبحثها في الفصل التالي– إلى الإرتباط بالمنهج العلمي، وهما قد إرتبطا به بالفعل، وحققا عن طريقة نتائج مثمرة. أما النقاء الذي ينشر في زواياه الخاصة بالصحف اليومية والأسبوعية فلم يستطع بعد –كما سترى– أن يحقق هذا الإرتباط المنشود على نحوٍ كامل.

- ويبقى من واجب الناقد السينمائي، بعد هذا كله، أن يدين الفجاجة كما يقول ج. ويلسون، وأن يحض بأقصى ما يستطيع على إنتاج العمل الجيد المسئول: فصناعة الفيلم ليست إلا نشاطاً واحداً من

مناشط كثيرة يمارسها الناس في المجتمع، وواجب الناقد أن يجتهد في توضيح الطريق أمام الظروف الإجتماعية التي تمكن السينما من الوفاء بوظيفتها بشكل أكفأ فيما يتعلق بإصدار الحكم على الأعمال التي تم إنتاجها.»[١]

٦- ثقافة الناقد:

لا شك أن ثقافة الناقد، أياً كان نوعه، هي العامل الحاسم في إمتيازه وتفوقه. فهي التي تميز ناقداً من ناقد, ونقداً من نقد، ولابد أن نستخدم كلمة «الثقافة» هنا بأوسع معانيها، وخاصةً في حالة الناقد السينمائي. فإذا كانت السينما هي فن الفنون وجماعها أو ملتقاها –وهى كذلك بالفعل، وإذا كانت السينما هي مرآة الحياة على إتساعها– وهي كذلك بالفعل، وإذا كانت السينما هي الفن الذي يتفوق على سواه في كثرة المصطلحات الخاصة وتنوعها – وهي كذلك بالفعل، وإذا كانت السينما في الفن الذي يتفوق على سواه أيضاً في الإعتماد على الصناعة وهي كذلك بالفعل، فما أوسع معاني كلمة «الثقافة» هنا إذا ربطناها بالناقد السينمائي، وما أشق مهمته في تحصيل هذه الثقافة ذات الطابع الموسوعي الشامل!

بهذا تتسع –أو يجب أن تتسع– حدود ثقافة الناقد السينمائي إلى ما لا نهاية، ولا يكون من العجيب أو المستهجن أن نطالب الناقد السينمائي بمعرفة أشياء لا حصر لها، إبتداءً من دقائق فن الطهي إلى دقائق حركة

---

(١) The Cinema 1952, P.157.

الكواكب! وما المعرفة الواسعة الشاملة هذه إلا عنصرٌ واحد من عناصر ثقافة الناقد السينمائي.

في فيلم «صلاح الدين» مثلاً، مشهد يظهر فيه الممثل حسين رياض وقد إلتفت حول معصمه ساعة يد ضخمتها اللقطة القريبة التي ظهر فيها. وهذا في حد ذاته إهمال وقع فيه المخرج يوسف شاهين، فمن المعروف أن ساعات اليد لم تكن معروفة في عصر صلاح الدين، وهي معلومة بديهية قد تستوقف المتفرج العادي، فما بالك بالناقد!

لقد سقنا هذا المثال البسيط من فيلم تاريخي بالذات لأن الأفلام التاريخية هي التي تجسد –أكثر من سواها– ضرورة تمتع الناقد السينمائي بالمعرفة الواسعة والثقافة العالية، وهنا تكون معرفة الناقد بالعصر الذي تدور فيه أحداث الفيلم التاريخي مسألة أساسية في نقده. وقريب من هذا أيضاً الأفلام المأخوذة عن أعمال أدبية معروفة فهي تقتضي معرفة سابقة من الناقد بهذه الأعمال. وقد يقول البعض: وما علاقة الناقد السينمائي بالعمل الأدبي أو الدرامي الأصلي، ووظيفته أن يقيم علاقته الحقيقية بالسيناريو المعروض أمامه؟ ونقول: لابد من الإحاطة بهذا العمل الأصلي، ولابد من وضعه في الحساب عند الحكم على الفيلم، وإلا فما الداعي أصلاً إلى لجوء المخرج أو السيناريست إليه؟ إن هذه الإحاطة أو المعرفة لا تنفي أن يصدر الناقد السينمائي أحكامه لمصلحة الفن الذي ينقده، وليس لمصلحة الفن الأصلي الكامن وراءه.

الفصل الثاني

أنواع النقد السينمائي

رغم حداثة عهد السينما بنقدها، إلا أن هذا النقد تنوع وتعدد على مدار عقود القرن العشرين ونستطيع، على ضوء ما ظهر من كتابات نقدية عن السينما، أن نحدد أنواع النقد السينمائي. وهذه الأنواع لا تخرج، في رأينا عن أربعة، نرتبها كما يأتي حسب أهميتها:

- النقد النظري.
- النقد الوصفي.
- النقد التاريخي.
- النقد الصحفي.

ونستطيع بعد هذا أن نتوقف عند كل نوع من هذه الأنواع الأربعة، على حدة:

١- النقد النظري:

ويشمل الكتابة عن نظريات الفيلم وجمالياته وعناصره المختلفة كالسيناريو، والإخراج والتمثيل، والتصوير والمونتاج، والإضاءة، إلخ – وتتخذ هذه لكتابة أحد طريقين: إما بتقديم وجهة نظر خاصة صادرة عن التجربة والتأمل، في نظرية الفيلم ومادته، وإما بشرح الأساليب والنظريات

التي مارسها المخرجون دون أن يسجلوها أو يكتبوا عنها.

وغالباً ما يتولى التأليف في هذا النوع من النقد مخرجون على درجة عالية من الكفاية والقدرة على التعبير بالكاميرا والقلم في وقتٍ واحد، كما هي الحال في كتابات بول روثا وبودوفكين وأيزنشتاين وأرنهايم ولندجون وجريرسون، وغيرهم.

ويتخذ النقد النظري صوراً عديدة في الكتابة، أهمها المحاضرة، أو المقالة أو الكتاب، لكنه لا يجد التشجيع من الصحافة غير المتخصصة، نظراً لما يتطلبه في قارئه من إمكانيات وقدرات معينة، أقلها أن يكون هاوياً للسينما وفنونها.

يقول روجر مانفل:

«إن نظرية الفن السينمائي، والمبادىء التي أوضحتها أو ناقشتها كتب مثل: الفيلم حتى الآن **The Film till now** لبول روثا، فن الفيلم **Film technique**التمثيل السينمائي **Film Acting** لبودوفكين، حس الفيلم **Film Sense** شكل الفيلم **Film Form** لأيزنشتاين، الفيلم **Film** لأرنهايم، فن الفيلم **Art of the Film** لأرنست لندجرن يمكن أن تسمى، على سبيل المصادر، النقد الأكاديمي»[١].

قد جاءت هذه الكتب التي عددها مانفل من واقع الملاحظة المضنية لمئات الأفلام، وجاءت في بعض الحالات من واقع التجربة الشاقة مع الكاميرا والمونتاج كما حدث في كتابي آيزنشتاين.

---

(١) Ibid, P. 137.

ولا شك أن هذا النوع من النقد هو أعلى الأنواع الأربعة، فضلاً عن أنه مصدر أساسي للمشتغلين بالأنواع الثلاثة الأخرى. يقول جافين لامبرت:

- «لقد تم أهم نقل في السينما على أيدي مخرجين من أمثال بودوفكين وآيزنشتاين وجريرسون وروثا. ولكن المشكلة الحقيقية هي أن هذا النوع من النقد محدود الإستعمال.»(١)

2- النقد الوصفي:

ويعني بوصف الأفلام مع تحليلها بطريقة نوعية مفصلة، وتستخدم فيه أساليب البحث العلمي المستخدمة في الأبحاث الجامعية. ويعتبر أحدث أنواع النقد السينمائي فقد نشأ خلال الخمسينات في الجامعات والمعاهد التي تهتم بالسينما، ثم إنتقل بفضلها إلى المجلات السينمائية المتخصصة.

ففي المعهد العالي للدراسات السينمائية في باريس يقوم طلبة قسم النقد بإعداد بطاقات خاصة لدراسة الأفلام، كلٌ على حدة. وتقسيم البطاقة إلى خمسة أقسام: يخصص القسم الأول منها للمعلومات والبيانات التسجيلية، مثل البلد المنتج للفيلم، وأسماء الفنيين العاملين فيه، والأستديو، ومدة الإنتاج، والطول بالدقائق، فضلاً عن التعريف بمؤلف العمل الأدبي الأصلي إذا كان الفيلم مأخوذاً عنه، وإثبات كافة البيانات الإحصائية عن العرض الأول الفيلم ومدته وإيراده وعدد مشاهديه. أما القسم الثاني من البطاقة فيخصص للسيناريو، ويضم ملخصاً له وقائمة

(١) Ibid, P. 140.

بفصوله، ويخصص القسم الثالث للتحليل الدرامي، إبتداء من العمل الأدبي الأصلي (إذا كان موجوداً) إلى الشخصيات والبناء، ويخصص القسم الرابع للتحليل السينمائي إبتداءً من التصوير إلى المونتاج، أما القسم الخامس والأخير، فيضم الحكم النقدي على الفيلم مع حيثياته.

ويغلب الوصف على هذا النوع من النقد، ولهذا أطلقنا عليه إسم: النقد الوصفي.

٣- النقد التاریخي:

ويعني بتاريخ السينما العام (في العالم) أو الخاص (في البلد موضوع البحث) أو المقارن، ويقوم به نقاد مؤرخون، وغالباً ما يتخذ صورة المنال أو الفصل أو الكتاب. ومن أمثلة هذا النوع الكتاب الضخم الذي وضعه الناقد المؤرخ الفرنسي جورج سادول بعنوان «التاريخ العام للسينما Histoire Générale du Cinema» أو الكتاب الذي وضعته الناقدة الإنجليزية بنيلوبى هوستون عن «السينما المعاصرة» The Contemporary Cinema في العالم بعد الحرب الثانية، وغير خاف أن هذا النوع من النقد يستلزم من صاحبه جهداً كبيراً في تجميع المادة وإستقصائها وبحثها.

٤- النقد الصحفي:

والمقصود به النقد الذي تنشره الصحف اليومية أو الأسبوعية في الزوايا التي تخصصها للسينما، وهو أقدم الأنواع الأربعة وأشهرها، مع أنه أقلها قيمة، ويتولاه صحفيون عاملون في الصحيفة أو المجلة، أو سينمائيون

متخصصون يستكتبون من الخارج، ونظراً للمساحات المحدودة التي تخصص في الصحف لهذا النوع من النقد فإنه يغلب عليه التعميم وعدم إيفاء الموضوع حقه، فقد يكتفي الناقد بالكتابة عن قصة الفيلم ومغزاها، أو عن الممثلين، تاركاً بقية عناصر الفيلم أو معلقاً عليها بكلمات قليلة لا تسمن أو تشبع!

ولعله ليس من الغريب، والحال هذه، أن يثير هذا النوع من النقد الكثير من الجدل والنقاش اللذين يغريان بالمتابعة. يقول المخرج الفرنسي مارسيل كارنيه **M. Carnet** الذي عمل بالصحافة فترة من حياته:

- «عرفت قبل الحرب (الثانية) ناقد صحيفة مسائية كبرى كان ينعس على مقعده، وفتيات طائشات في سن ١٧ أو ١٨ سنة كن يتجاسرن على تسعير الأفلام بكلمات: جيد، رديء، متوسط، أو إحراق البخور على أي فيلم كوميدي، أياً كان، بسبب البطل»[(١)].

ويمسك بدينجتون بهذا الخيط فيزيده تعقيداً قائلاً:

- «أجد في معظم نقاد الأفلام حسنة بارزة وسوءة بارزة. فهم، بحكم تجربتي، غير فاسدي الذمة، مع أنهم يشربون ويطعمون أكثر بكثير من النقاد العاديين، ولا أعتقد أن أحداً منهم يقول ما لا يعتقده.. أما السوءة التي تقلقني فهي أن قلة قليلة جداً منهم تحب عملها حباً حقيقياً. وكلمة وعمل وليست كلمة صحيحة فيما أعتقد. فإني أعني أنهم لا يحبون الأفلام لذاتها حباً حقيقياً. فغالبيتهم صحفيون مدربون

---

(١) **Cinema, Reflet du Monde, P. 176.**

ومتمرسون، يستأجرهم ملاك الصحف كي يعملوا في صحفهم ويصبح كثيرون منهم نقاد أفلام بمحض المصادفة فحسب، وحين يقضون إجازاتهم يقوم بعملهم واحد آخر من هيئة تحرير الصحيفة، قد يكون محرراً رياضياً أو أدبياً... ولا يحسب لهذا ما يحدثه من أثر في الجمهور أو في عالم السينما».(١)

ويلقي لامبرت أضواء أخرى على الموضوع فيقول:

- «كثير من النقد المعاصر تافه وطفيلي، نظراً لأن الصحافة قل خففت مستوياته ومعاييره، ولكن إستمراره الأساسي لم يتوقف بعد... لقد كان الناقد محاصراً بالصحفى مثلما نجد المخرج الجاد مضيقاً عليه – في أكثر الحالات– من الشخص المحترف بلا هدف».(٢)

ويمضي لامبرت قائلاً:

«أن الناقد الذي يكتب الصحيفة في بلده مقيد بمطالب قرانه –أو بفهم رئيس تحريره لهذه المطالب– مثلما تطرق المخرج مطالب جمهوره، أو وجهة نظر منتجه في هذه المطالب. وفي كلتا الحالتين لا يمكن تجاهل الحقائق غير المناسبة للموقف. فإذا كان على الناقد أن يكسب رزقه من النقد، فلابد له من الأجر الذي تستطيع أن تدفعه صحيفة كبيرة. أما الكتابية للمجلات المتخصصة، أو التأليف في كتب مثل كتاب «الفيلم حتى الآن»، فنادراً ما يكونان عملاً مجزياً».

---

(١) The Cinema 1952, PP.149-150.

(٢) Ibid, P. 142.

ويحاول مونتاجيو تبرير موقف الصحافة من النقد قائلاً:

- «وعلى أية حال، فإن الصحف الوطنية لا تستطيع أن تفيد مكاناً للتعقيب على جميع الأفلام التي تظهر كل ولكنه على أية حال من الكثرة بحيث يصعب التعقيب عليه في الصحافة»[١].

يتضح من الآراء السابقة أن النقد الصحفي حافل بالمشاكل، وأنه لا يؤخذ بمأخذ الجد، غير أن هذا كله ليس في الحقيقة إلا إنعكاساً لوضع السينما في ظل النظام الرأسمالي، وما يفرضه على الصحافة من أساليب ومقاييس تجارية صرفة. فما أكثر الشكاوي الجادة التي أبداها النقاد السينمائيون الذين تعرضوا للكتابة في الصحف اليومية والأسبوعية في البلدان الرأسمالية، على خلاف زملائهم الذين يكتبون في الصحف والمجلات السينمائية المتخصصة في هذه البلدان نفسها. فهؤلاء تتاح لهم فرص التعبير عن آرائهم بحرية وإفاضة أكبر.

حقاً، تخصص صحف أسبوعية إنجليزية، مثل **The Sunday Times**، **The Observer** زوايا ثابتة للنقد السينمائي، يتولى الكتابة فيها نقاد جادون مثل جون رسل تيلور أو دافيد روبنسون، ولكن هذه الزوايا نفسها تضيق في أحيانٍ كثيرة عن إستيعاب ما يريد الناقد أن يوصله لقرانه، مما يضطره في النهاية إلى حساب مقاله بالكلمة، أو معاودة الكتابة في الأسبوع التالي: على حين نجد المجلات المتخصصة مثل **Film & Filming** الإنجليزية أو **Cahiers du Cinema** الفرنسية تفرد لنقادها ما يشاءون

---

[١] **Film World, P. 227.**

من مساحات وصفحات.

ويبدو، في النهاية، أن النقد الصحفي سيظل –حتى في البلدان الإشتراكية– وليد الرغبة السريعة في ملاحقة مجريات الساعة في عالم السينما، ومخاطبة الجماهير العريضة التي لا يمكن أن تشغل نفسها حاليا – بشيءٍ أكثر من قصة الفيلم ومضمونه وتمثيله، وسيظل النقد الصحفي على هذه الحال داخل حدود الصحافة اليومية أو الأسبوعية غير المتخصصة، ويبدو، أيضاً أن على النقاد السينمائيين تكيف أنفسهم مع طبيعة هذه الصحافة الجماهيرية غير المتخصصة.

يقول جافين لامبرت:

– «إن معظم النقد الصحفي سريع الزوال كالأفلام التي يتعلق بها، ومن جهة أخرى فإن أعمال الدرس الأكاديمى النظري التي تتميز بأنها واضحة الفائدة، لها حدان هامان أولهما أن السينما فن فتي، في حالة جريان ونمو، ومن ثم فسرعان ما تصبح النظرية قديمة بالية، وثانيهما أن الناقد الأكاديمى معزول عن الأكثرية الغالبة من الإنتاج، لا يجد فيها ما يهمه كثيراً، ومن هنا فهو معزول عن مسألة المقاييس الشعبية والذوق الشعبي برمتها. والنوع المثمر من نقاد السينما اليوم هو الناقد الذي يستطيع أن يربط وأن يوازن داخل نفسه بين المسألتين الهامتين الآتيتين: مسألة تطور الفن، ومسألة تطور وسيلة المتعة الشعبية». [١]

---

(١) The Cinema 1952, P. 143.

ونستطيع، الآن، أن نعتبر ما خلص إليه لامبرت واجباً آخر من واجبات الناقد السينمائي، في عصر تمتزج فيه هاتان المسألتان اللتان أشار إليهما. وطبيعي أن تظل الحاجة ماسة إلى أنواع النقد السينمائي الأربعة، ولكن هذه الحاجة إلى النقد الذي يوازن بين تطور الفن وتطور وسائل المتعة الشعبية تتزايد في عصرنا يوماً بعد يوم.

الفصل الثالث

نقاد سينمائيون

يقول جاك بدينجتون:

«أحس بشكلٍ عام بأن الفيلم قد أنتج ممثلين كباراً وفنيين كباراً، وجمالاً مرئياً كبيراً، بل وذكاء وبراعة، ولكني أجد من الصعب أن أسمى ناقداً سينمائياً كبيراً»[1].

ولكن هذا حكم جائر في الحقيقة، يتصل بما سبق أن أشرنا إليه من ميل بدينجتون إلى التشاؤم في نظرته إلى الأمور، وفي أحكامه على هذه الأمور. فكيف يكون من الصعب أن نسمي ناقداً سينمائياً كبيراً؟ إن كان بدينجتون يقصد عدم ظهور الناقد السينمائي الصحفي الكبير حتى صدور حكمه هذا عام ١٩٥٢، فإننا نوافقه، ولكن مع شيءٍ من التحفظ، وأساس هذا التحفظ أن إنجلترا بوجهٍ خاص لم تشهد ظهور ذلك الناقد حتى عام١٩٥٢، ولكن بلاداً أخرى شهدت ظهوره وعلى رأسها فرنسا بوجهٍ خاص. فقد كان أندريه بازان مثلاً هو آخر ناقد سينمائي صحفي كبير في فرنسا. أما إذا كان بدينجتون يقصد عدم ظهور الناقد السينمائي الكبير بمختلف أنواع النقد الأربعة التي أشرنا إليها فهذا ما لا نوافقه عليه على الإطلاق، وذلك أننا نستطيع بسهولة أن نسمي عدة نقاد كبار –لا

(١) Ibid, P. 151.

ناقداً واحداً– في مجال نظرية السينما وجمالياتها: فأيزنشتاين، وبودوفكين[1] وبول روثا، وأرنهايم[2] على سبيل المثال نقاد نظريون كبار مثلما هم مخرجون سينمائيون كبار. وكذلك نستطيع أن نسمي عدة نقاد كبار –لا ناقداً واحداً– في مجال النقد التاريخي – فجورج سادول وبنيلوبي هوستون ناقدان كبيران: بل إننا لو عدنا إلى إنجلترا نفسها قبل ١٩٥٢ لوجدنا نقاداً نظريين كباراً من أمثال أرنسن لندجرن وجون جريرسون – بل إن إنجلترا في سبيلها بعد ١٩٥٢ إلى أن تشهد نقاداً صحفيين كباراً، تبدو بذورهم اليوم ممثلة في جون رسل تيلور **J. R. Taylor** ودافيد روبنسون **D. Robinson** على سبيل التخصيص.

ولعلنا نتساءل الآن: من يكون الناقد الكبير؟ ومتى يكون كبيراً؟ ونجيب: أن الناقد الكبير هو الذي يملك القدرة والموهبة والثقافة على إحداث تغييرات جوهرية، ولا نقول جذرية –في مجرى الإبداع الفني ومجرى التذوق الفني على السواء، وهو الذي يملك القدرة على التنبؤ بالجديد والرفيع والنافع على السواء. وهو –أخيراً– الذي يملك القدرة على رفع مستوى الفن المنقود، ومستوى تذوق هذا الفن.

بهذا المعنى يكون من عدد ناهم الآن من النقاد كباراً، ويكون من المفيد أن نتوقف عند بعض هؤلاء الكبار، وقد إخترنا منهم –أضيق المجال– أربعة، يمثل ثلاثة منهم ثلاثة من أنواع العقد السينمائي الأربعة،

---

(١) يمكن الرجوع إلى كتابه (الفن السينمائي) الذي ترجمه صلاح التهامي ونشرته دار الفكر..

(٢) يمكن الرجوع إلى كتابه (فن السينما) الذي ترجمه عبد العزيز فهمي وصلاح التهامي ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة.

وهم على التوالي: أيزنشتاين، جريرسون (النقد النظري)، سادول (النقل التاريخي)، بازان (النقد الصحفي).

والناقد الثاني هنا، وهو جريرسون، يمثل النوع الأول (النظري)، ولكننا لجأنا إليه الإعتبارين هامين: أولهما لأنه متخصص في نوع معين من الأفلام وهو الفيلم التسجيلي **Documentary** وثانيهما لأن هذا النوع من الأفلام يتطلب شيئاً من الإيضاح في سياق كهذا. أما النقد الوصفي بالمعنى الذي شرحناه فلم يخلق بعد ناقداً كبيراً بالمعنى المقصود.

وفيما يلي محاولة موجزة لتوضيح عمل النقاد الأربعة وآثارهم:

- سيرجي أيزنشتاين[١]

- قال عنه جان متري في «قاموس السينما»، أنه «صاحب نظرية المونتاج ومؤسس جماليات الفيلم... أكثر المخرجين ثقافة وأشدهم وعياً. يعد مع تشابلن ومورنو وشتروهايم وأورسون ويلز وعدد آخر من الأسماء التي يفخر بها تاريخ السينما العالمية».[٢]

والحق أنه من العسير، والنادر معاً، أن نجد اليوم دراسة جادة عن

---

[١] سيرجي أيزنشتاين: ولد في ٢٣ يناير ١٨٩٨ وتوفي في ١١ نوفمبر ١٩٤٨. كان أبوه مهندساً، ودرس فن العمارة، إلتحق بالجيش الأحمر في الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٢٠. أخرج لمسرح الجيش عدة مسرحيات وكان يصمم إعلاناتها ولوحاتها بنفسه. عمل مصمم ديكور في المسرح ومساعداً للمخرج المسرحي ميرهولد، بدأ حياته السينيمائية عام ١٩٢٣. أشهر أفلامه «المدرعة بوتومكين ١٩٢٥» «ألكساندر نفسكي ١٩٣٩» إيفان الرهيب (الجزء الأول ١٩٤١، الجزء الثاني ٤٥-١٩٤٦) وظهر عام ١٩٥٨: أشهر كتبه: حس الفيلم، شكل الفيلم، مذكرات مخرج سينمائي، ترجم الأخير أنور المشري ونشرته المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر.

[٢] **Dictionaire du Cinéma, P. 95.**

السينما خلوا من ذكر إسم أيزنشتاين، أو علمته كمخرج وصاحب نظريات، أو فضله على السينما وجه عام وكلمة السر في هذا كله هي كلمة «المونتاج» **Montage** الفرنسية التي تناقلتها مختلف اللغات ونوعت معناها. والمونتاج عملية، أو مرحلة هامة من مراحل صنع الفيلم، لابد من الوقوف عندها قليلاً في هذه العدالة لنتبين مدى مساهمة أيزنشتاين فيها.

لقد بدأ السينمائي، كما أشرنا في «التعريف» بالتصوير المستمر للمشهد المراد تصويره، وشيئاً فشيئاً بدأ السينمائي يتدخل في ترتيب اللقطات وتسلسلها، ثم ظهر جريفيث فتمت على يديه أنضج محاولات هذا التدخل المتعمد. فقد سعى إلى خلق مؤثرات درامية عن طريق ترتيب اللقطات بشكل معين لا يتطابق مع الواقع المنقول أو المصور. ولكن هذا السعي لم يلبث أن تطور على أيدي بودوفكين وآيزنشتاين الروسيين. يقول الناقد الإيطالي جويد وأريستاركو.

«كان بودوفكين ، مثله مثل أيزنشتاين، ينظر إلى جريفيث بإعتباره معلمه ورائده، ولكنه من الناحية النظرية جسد المونتاج وأثبت نظريته، ولهذا فان أشكال المونتاج الخلافة المختلفة وإستخدامه المتماسك ينتميان للروس – البودوفكين وأيزنشتاين»[١].

خطا بودوفكين وأيزنشتاين بمحاولات جريفيث خطوات أخرى إلى الأمام: أطلق بودوفكين على خطواته إسم «المونتاج البنائي» أي خلق تأثير

---

(١) Soviet Cinema, P. 5.

درامي معين عن طريق التحكم في تسلسل اللقطات وبنائها، بحيث تضيف كل لقطة شيئاً جديداً ومحدداً إلى اللقطة السابقة لها.(١) وأطلق أيزنشتاين على خطواته إسم «المونتاج الفكري» أو «الذهني»، أي خلق تأثير فكري أو عقلي معين عن طريق التحكم في تسلسل اللقطات وبنائها، بحيث تتضاد اللقطتان المتتاليتان وينتج عن تضادهما لقطة ثالثة، لا تنتمي لأي منهما، ولكنها تكون حصيلة أو مركباً للإثنتين معاً.

ونستطيع من خلال كتابات أيزنشتاين أن نوضح هذا بعض الشيء، فنقول أن السرد الفيلمي، أي تسلسل اللقطات ليس مهماً في ذاته، ولكن الأهم هو ما يكمن وراء هذا السرد من المعاني والدلالات التي تخاطب العقل بالدرجة الأولى، مع التحرر من وحدتي الزمان والمكان. وقد ضرب أيزنشتاين عدداً من أمثلة هذا الأسلوب في كتابه «شكل الفيلم» ومنها:

- لقطة لماء + لقطة لعين بشرية = بكاء.
- لقطة لكلب + انطة لفم + لقطة لطفل = صراخ.
- لقطة لفم + لقطة لطير = غناء.

في هذه الأمثلة الثلاثة المبسطة يصل أزينشتاين بين لقطات وصفية، يستقل كل منها بمعناه ومضمونه، و لكنها تخلق في النهاية أثراً معيناً يلتقطه العقل فيفكر فيه. ومعنى هذا أن التضاد في اللقطات ضروري لخلق هذا الأثر، وهو تضاد قائم كما نرى على الصدمات، أي قطع التسلسل المنطقي أو الواقعي من وجهة نظر المتفرج، والإستعاضة عنه بدعوة المتفرج

---

(١) راجع: الفن السينمائي ص ٣٨-٦٢.

إلى التأمل والتفكير المستمرين عن طريق الترقب وإيراد مالا ينتظر أو يتوقع[1].

ولاشك أن هذا كله كان ضرورياً في مرحلة الصمت التي مر بها الفيلم. فقد كان على السينمائي أن يخلق كما رأينا لغةً خاصةً مصورة لا تعتمد على أي صورة أو مؤثر خارجي، ولكن الحال تغيرت عندما نطق الفيلم، وأصبح على شريط الصوت عبء التعبير عن أشياء كثيرة مما أجهد السينمائيون أنفسهم من أجله في الماضي، أضف إلى ذلك ما يأخذه النقاد اليوم على أسلوبه أيزنشتاين، فلا شك أن مثل هذا الأسلوب يفضي من المتفرج وعياً وإنتباهاً معينان لا يتوفران بسهولة في المتفرج العادي، ولكن موهبة أيزنشتاين وعظمته كسينمائي لازالتا واضحتين ومدهشتين حتى في أفلامه الأولى الصامتة.

- وإذا كان أيزنشتاين، وزملاؤه الروس، قد إستخدموا مصطلح «المونتاج» بمعنى «التركيب الخلاق» فإن الفرنسيين مثلاً لازالوا يستخدمون المصطلح بمعنى «وصل اللقطات» على حين يستخدمه الإنجليز والأمريكيون بمعنى التعبير السريع لعدة لقطات منفصلة تتصل عن طريق المزج **Dissolve** أي التداخل التدريجي لنهاية اللقطة في بداية اللقطة التالية, أو عن طريق المسح **Wipe** أي الإنتقال من لقطة إلى أخرى بحيث تعبر اللقطة الثانية مساحة الكادر أو الشاشة من اليمين أو الشمال، حتى تختفي اللقطة الأولى تحتها

---

[1] راجع: فن المونتاج السينمائي ص ص ١٥ – ٦٥. وراجع أيضاً كتابة «القيم» المترجم إلى العربية «مذكرات مخرج سينيمائي».

تماماً، أو عن طريق طبع اللقطات بعضها فوق بعض للتعبير عن مرور الزمن أو تغير المكان[١].

لقد كان أيزنشتاين يسعى من وراء ذلك كله إلى هدفين أساسيين:

أن يضفي على السينما طابعاً خلاقاً متفرداً، وأن يربط السينما بالناس على إتساعهم من حيث هم موضوع وجمهور في وقت واحد. وفي هذا يقول في مقال له بعنوان: «ملحوظات من أجل سيرة ذاتية»: «أعطتني الثورة أثمن شيء في حياتي – فقد جعلت مني فناناً» ولو لم تقم الثورة لما كان من المفروض أن أحطم تقاليد الأسرة على الإطلاق، إذ كان المفروض أن أصير مهندساً»[٢].

يقول في موضع آخر: «إذا كانت الثورة قد صيرتني إلى الفن، فقد قادني الفن إلى الثورة... والفن يكون حقيقياً وأصيلاً حين يتكلم الناس من خلال الفنان»[٣].

والحق أن أيزنشتاين كان طموحاً أشد الطموح، وقد قاده طموحه إلى الثورة على تقاليد السينما الموروثة. وكان مبلغ عنايته أن يضع جمهوره في قلب الدراما مباشرة، وبلا وسيط، ولهذا إتصفت أفلامه بالملحمية في الموضوع والحركة على السواء، كما إتصفت من الناحية الأخرى بالجرأة في التعبير عن مشاعر صاحبها، وهذه الجرأة جزء من ذلك التألق العاطفي الذي يميز إنتاج أيزنشتاين بأسره فعنصر تكوين المشهد، بل تكوين اللقطة

(١) راجع المصدر نفسه ص ١٥٩.

(٢) Culture & Life, P. 41.

(٣) Ibid, P. 42.

الواحدة، يتميز بأنه إنساني، ولكن الإنسان هنا ليس جزءاً من الطبيعة فحسب، وإنما هو مشارك في صنع التاريخ وتغيير الطبيعة نفسها، أما كتاباته القلمية عن السينما فتكشف عن سعة إطلاعه ومعارفه، كما تكشف عن إيمان مطلق بجدوى السينما وقدرتها على تثقيف الناس وإمتاعهم في وقت واحد.

2- جون جريرسون[١]

لخص جان متري عمل جريرسون في عبارة واحدة فقال عنه في قاموسه:

- «خالق ومحرك المدرسة التسجيلية الإنجليزية، التي إفتتحها بنفسه، عندما أخرج فيلم «قوارب الصيد»... عام ١٩٢٩»[٢].

هذا التعريف دقيق، ربما لأنه صدر عن رجل فرنسي، يستطيع أن ينزع من نفسه عاطفة التحيز لأبناء بلده، فمعظم الدراسات الإنجليزية تؤكد على أن جريرسون هو أبو الفيلم التسجيلي، في حين أن أبوته للفيلم التسجيلي البريطاني إن شئنا الدقة، لأن الفيلم التسجيلي نفسه هو أبو السينما بوجهٍ عام كما أوضحنا في الصفحات السابقة، ولكن يبقى

---

[١] ولد في ٢٩ أبريل ١٨٩٨. ودرس الفلسفة بجامعة جلاسجو. جمع حوله عدداً من كبار المهتمين بالفيلم التسجيلي، وأسس بهم حركة هذا النوع من الأفلام في بريطانيا، ومن هؤلاء: بازيل رايت، بول زويا، دافيد لين. كما إجتذب المخرج التجلي الأمريكي الرائد فلاهرتي الذي إشترك معه في إخراج فيلمى «بريطانيا الصناعية» ١٩٣٣ «رجل آران» ١٩٢٤ والمخرج الإيطالي كفالكانتي، أشرف في الفترة من ١٩٣٩ إلي ١٩٤٥ على المركز القومي للسينما في كندا وأنتج أفلام الكارتون لنورمان ماكلارن والأفلام التسجيلية الأخرى و مثل السينما في اليونسكو (١٩٤٩ – ١٩٥٣).

[٢] Dic. P. 125.

لجريرسون فضل تحديد الفيلم كنوعٌ مختلف شكلاً ومضموناً عن الفيلم الروائي الطويل **Feature** وإذا كان الفرنسيون قد إستخدموا تعبير الفيلم التسجيلي **Documentaire** قبل جريرسون بزمنٍ طويل، فقد كانوا يقصدون به الفيلم الذي يصور الرحلات. ولا يزال تعبير «الفيلم القصير» **Film de Court Metrage** مستخدماً حتى اليوم في الفرنسية للدلالة على الفيلم التسجيلي.

ولكن: ماذا كان جريرسون يقصد بمصطلح الفيلم التسجيلي.. **Documentary**؟

لقد إستخدم جريرسون المصطلح عام ١٩٢٩، وحدده فيما بعد بقوله أن الفيلم التسجيلي هو «معالجة الواقع الجاري **Actuality** بطريقة خلاقة»(١). وقد ناقش مونتاجيو هذا التعريف مناقشةً ممتعةً في كتابه «دنيا الفيلم» ولا بأس هنا من الرجوع إليها.

يقول مونتاجيو:

«إن أي عمل فني هو معالجة للواقع الجاري بطريقة خلافة، والواقع الجاري هو المادة الخام التي يجب أن تمر، شأنها شأن التجربة، خلال وعي الفنان الخلاق (أو الجماعة) كي تتحول إلى أثر فني بالجهد ووفقاً للقوانين التكنيكية والجمالية. وأغلب الظن أن جريرسون لا يشير إلى الواقع الجاري بهذا المعنى، وإنما هو يشير إليه بالمعنى الذي تكون فيه المادة الخام التي يؤلفها صانع الفيلم التسجيلي هي السجل للنواحي المرئية في الواقع

---

(١) **Film World, P. 281.**

الجاري».

- ولكن جريرسون نفسه حدد عدة مباديء الفيلم التسجيلي[1]، وهي كما قال:

- نحن نؤمن بأن قدرة السينما على الخداع، وعلى ملاحظة الحياة نفسها والإنتفاء منها، يمكن أن تستغل في شكل فني جديد وحيوي. وأستديوهات العالم تتجاهل تجاهلاً كبيراً هذه الإمكانية الخاصة بكشف الشاشة على العالم الواقعي. أنها تصور قصصاً ممثلة أمام خلفيات صناعية. أما الفيلم التسجيلي فيصور المشهد الحي والقصة الحية[2].

٢- نحن نؤمن بأن الممثل الأصلي «أو الأهلي» والمشهد الأصلي «أو الأهلي» هما مرشدان أفضلان لعملية التفسير التي تقوم بها الشاشة للعالم الحديث، فهما يكسبان السينما رصيداً أكبر من المادة. ويكسبانها السيطرة على مليون صورة وصورة. ويكسبانها طاقة على تفسير الوقائع الأكثر تعقيداً أو إدهاشاً في العالم الواقعي، أكثر مما يستطيع عقل الأستديو أن يبتكر أو مما يستطيع فني الأستديو أن يخلق.

٣- نحن نؤمن بأن المواد والقصص التي تؤخذ علي هذا النحو من المادة الخام يمكن أن تكون أجمل (أكثر واقعية بالمعنى الفلسفي) من

---

(١) Ibid, op. cit.

(٢) كلمة Document في الإنجليزية والفرنسية تعني وثيقة أو مستند، وبهذا تكون النسبة السينيمائية لها بمعنى الحقيقة الثابتة غير المشكوك فيها..

الموضوع الممثل...[1]

ويتضح من هذا التحديد أن الفيلم التسجيلي يتميز –فضلاً عن قصره– بأنه تصوير فني للواقع الجاري، بلا ديكورات أو تمثيل، وأنه يندرج في النهاية –إذا شئنا– تحت عنوان «الفيلم القصير» الذي يضم الفيلم التعليمي والفيلم الثقافي والفيلم الدعائي والفيلم الإخباري، إلخ.

- وقد ترك لنا جريرسون مجموعة من الكتابات النظرية والنقدية جمعها تلميذه فورسيث هاردي، وعنوانها في الأصل **Grierson on Documentary** أو «السينما التسجيلية عند جريرسون» كما في الترجمة العربية التي صدرت لها منذ سنوات. وتكشف هذه الكتابات عن إهتمام جريرسون المبكر بالنقد السينمائي. ومنها تعرف أنه كان يتوخى في نقده ضرورة أن تكشف الأفلام عن شيء جديد أو «حقيقة جديدة» أو زاوية جميلة أو مهارة في العرض الفني. وقد تكفي هذه الأشياء وحدها إذا لم توجد إلى جانبها أشياء أخرى أفضل منها... ومن هذا القبيل الأعمال التي قدمها تشابلن وبودوفكين، والتي إستطاع أن يقدمها في بعض الأحيان رجال أمثال هتشكوك وإسكويث ولاتشمان وفيدر وسترنبرج وفلاهرتي ورولاند بروت»[2].

وهو يوضح سمة الناقد بقوله:

- «وفي رأيي أن أول مهمة للناقد أن يكون بمثابة جهاز للإرشاد إلى عالم

(1) Ibid, PP. 282, 283.

(2) السينما التسجيلية عند جريرسون، ص ٢٩.

الخلق الفني، يسجل مظاهر الإلهام والتفوق التي تبرز في هذه الأعمال الفنية ويشبه الناس إليها، كما يقوم بتوضيحها وتفسيرها لهم».[(١)]

لقد كان جريرسون يؤمن بأن للسينما تأثيراً كبيراً على أفكار الناس وولائهم وأحكامهم، وعلى تكوين الرأي العام بالضرورة. يقول مرة أخرى عن مهمة الناقد:

- «ولست أعني بهذا أنه لابد أن يتعرض الناقد في كل حالة إلى ما يتضمنه الفيلم من مدلول إجتماعي أو يوضح حاجة الفيلم إلى هذا المدلول، وإنما يكفي أن يكون الناقد واعياً بهذه المسألة بوجه عام، وأن يبذل غاية جهده لكي يضفي مظاهر التكريم على تلك الأعمال التي تستحقها حقاً، ومن خلال ذلك تتاح له فرصة كبيرة لأن ينمي تمييز الناس وقدرتهم على الإختيار والتقدير»[(٢)].

هو يؤمن إذن بالدلالة الإجتماعية للعمل السينمائي كما يؤمن بأن الفن عنصرٌ واحد من عناصر هذا العمل التي تشمل عناصر أخرى مثل التسلية والتعليم والدعاية. وهو يؤمن أخيراً بأن السينما وسيلة فنية –كالكتابة– قادرة على الإقناع والتأثير بإمكانياتها الخاصة.[(٣)]

3- جورج سادول[٤]

(١) المصدر نفسه، ص ٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢١.

(٣) راجع نماذج من نقده المصدر نفسه، ص ص ٦٥-٦٧، ٨٨-٩١، ٩٨-١٠٠، ١٠٣-١٠٥.

٤ ولد في ١٩٠٤، ومات في ١٩٦٧ –كلفته منظمة اليونيسكو بكتابة تاريخ السينما العربية.

كان سادول من أبرز النقاد الذين تصدوا لتاريخ السينما العالمية في هذا القرن. وقد شغل نفسه بهذا التاريخ منذ سنى ما قبل الحرب الثانية، وإقتضاء ذلك أن يتردد على مكتبة السينما القومية في باريس ليشاهد مئات الأفلام التي تحتفظ المكتبة بنسخٍ منها، وأن يسافر إلى الهند واليابان والصين والمكسيك وكوبا والإتحاد السوفيتي ولبنان وسوريا وتونس والجزائر ومصر، وكثير غيرها من بلاد العالم ليطلع بنفسه على أفلامها وتطورات علاقتها بالسينما.

وكان سادول يعتني في كتاباته النقدية التاريخية بثلاثة عناصر أساسية هي:

- الظروف التاريخية العامة النشأة السينما وتطورها.
- صلة السينما بالمجتمع الذي ينتجها.
- الصلة العضوية بين المضمون والشكل في الأفلام.

يقوم منهج سادول إذن على إعتبار العمل السينمائي نتاجاً إجتماعياً، موجهاً إلى مجتمع. وبهذا يكون الحكم على قيمة العمل السينمائي نابعاً من مدى إرتباطه بالمجتمع الذي أنتجه، من حيث إلتزامه بالقضايا الجماهيرية العريضة، ومن حيث تعبيره عن مضامين إنسانية متقدمة.

- وقد تناول في كتابه «تاريخ السينما العالمية» Histoire du Cinema mondial السينما العربية بوجهٍ عام، وضمنه فصلاً كتبه خصيصاً لطبعته العربية التي صدرت في بيروت عام ١٩٦٨. وفي هذا

أهم مؤلفاته: التاريخ العام للسينما – أربعة أجزاء (١٩٤٩) جورج ميلييس (١٩٦١) السينما العالمية (١٩٦٢).

الفصل السادس والعشرين كتب سادول عرضاً مطولاً للسينما العربية[1] إستهله بالحديث عن فنون خيال الظل والعرائس والفانوس السحري التي عرفها العرب قبل أن يعرفوا السينما، وأشار فيه إلى أن أحد مصوري لوميير كان جزائرياً، كما أوضح فيه محاولات الأوروبيين والأمريكيين المبكرة لتصوير الأفلام في المناطق العربية، وغلبة الطابع التسجيلي على هذه الأفلام ثم إنتقل بعد ذلك إلى الحديث بشيء من التفصيل عن تاريخ السينما في مصر، ولبنان، وسوريا، والعراق والأردن، والعربية السعودية، واليمن والكويت، وقطر وليبيا والسودان وتونس والمغرب والجزائر على التوالي.

وفي الجزء الخاص بالسينما المصرية إستعرض سادول نشأتها وتطورها وأهم رجالها، وعرض لأفلام كمال سليم وصلاح أبو سيف ويوسف وهبي وبركات وأحمد ضياء الدين ويوسف شاهين وعز الدين ذو الفقار وكمال الشيخ وفطين عبد الوهاب وغيرهم. وكان مما قاله عن المخرج كمال سليم:

«كان كمال سليم معجباً بصورة خاصة بالواقعية الشاعرية الفرنسية، أعرف كيف يستخلص بعض تعاليم رينيه كلير وكارنيه وجان رينوار. لكن أسلوبه كان أصيلاً، أشبه بأسلوب (رواد) الواقعية الجديدة الإيطاليين الذين جاءوا بعد زمن قليل، والذين كانوا هم أيضاً متأثرين بالمدرسة الفرنسية.

- لقد صور «العزيمة» حدثاً خطيراً في السينما المصرية التي كانت تهيمن عليها الأفلام الغنائية والمسليات السمجة والمغامرات الغريبة الوهمية

(١) راجع: تاريخ السينما في العالم، ص ص ٥٢١-٥٣٤.

والميلودرامات المبكية، لأنه أظهر الواقع اليومي والحياة الشعبية بصدق وشاعرية»[1].

وكان مما قاله عن المخرج صلاح أبو سيف:

- «صلاح أبو سيف ولد ونشأ في شارع فقير من القاهرة قريب جداً من حي يقيم فيه الأغنياء، عني في أفضل أفلامه بالإلحاح على التناقضات الإجتماعية وعلى مشاكل الأوساط الشعبية»[2].

وكان مما قاله أيضاً عن المخرج يوسف شاهين:

- «أما يوسف شاهين المولود عام ١٩٢٦، اللبناني الأصل، فإنه من جيل آخر مختلف عن جيل متقدمه صلاح أبو سيف، يعالج أفلامه بأسلوب عصري أكثر وبصورة خاصة ألمع».[3]

ولعل الفقرة الأخيرة في كتاب سادول هذا أن تلقي ضوء آخر على منهجه وتفكيره، فهو يقول بعد عرض موضوعي لتاريخ السينما في نحو ٧٠ دولة:

«لقد أصبحت السينما اليوم، بتطوراتها الفجائية وأزماتها المباغتة، وجمهورها الذي لا يحصى -٢٠ مليار متفرج عام ١٩٦٠- ومبدعيها الكبار وجهدها الجماعي، وتنوعها الذي لا يني يتضاعف، الأولى بين الفنون إن تطورها الحديث يبرهن على أنها ستصبح، وبشكل أكثر كمالاً،

---

[1] المصدر السابق، ص ٥٢٦.

[2] المصدر نفسه، ص ٥٣٠.

[3] المصدر نفسه، ص ٥٣١.

في الغد الأفضل، للجميع وكذلك بالجميع، بعد وقت قريب.

- فالسينما لما تزل لم تتجاوز فجر واجبها[١].

السينما عند سادول فن قومي وعالمي في وقت واحد وتلك هي خلاصة نظرته النقدية إلى تاريخ السينما وتطورها.

٤- أندريه بازان[٢]

يعتبر بازان من أبرز النقاد الفرنسيين الصحفيين بالمعنى الذي سبق أن أوضحناه، ومن أشهر نقاد ما بعد الحرب الثانية في أوروبا كلها. وترجع مكانته وشهرته هاتان إلى ما تميز به من سعة إطلاع ورهافة ذوق ودراية عميقة بالفنون السبعة. ومن هنا يعتبر أيضاً «الأب الروحي» لحركة الموجة الجديدة التي إنطلقت من مجلته المعروفة «كراسات السينما».

وبازان من المؤمنين بأن السينما لغة، لها تراكيبها ومفرداتها الخاصة، التي ينحصر جوهرها فيما تستطيع الطاقة التشكيلية والمونتاج أن يضيفاه إلى الواقع المراد نقله أو خلقه خلقاً فنياً.

- ويهتم بازان في مقالاته النقدية بتحليل قصة الفيلم ومضمونه، مع العناية بأدوات التعبير السينمائي المختلفة وهو لا يفضل الشكل

---

(١) المصدر السابق، ص ٥٨٨.

٢ ولد في ١٨ أبريل ١٩١٨ وتوفي في ١٠ نوفمبر ١٩٥٨ بعد عناء طويل من المرض. إهتم بالسينما منذ صغره مع أنه تخصص معي في علم المعادن.. كان من مؤسسي مجلة «كراسات السينما» نشر مقالاته النقدية في كثير من المجلات والصحف القرنية أهمها: فرانس أوبزرفاتير، الشاشة الفرنسية، فضلاً عن: كراسات السينما.. أهم مؤلفاته: ما هي السينما في أربعة أجزاء (٥٨ و١٩٦١)، آورسون ويلز (١٩٥٠) فيتوربودى سيكا (١٩٥١).

على الموضوع أو المضمون. فعنده أن «نظرية الفن لا تقل كفراً في السينما، بل إنها ربما تزيد»[1] ويرى أننا لو عرفنا كيف يقول الفيلم ما يريد لإستطعنا أن نفهم هذا الذي يريد أن يقوله. كما يرى أن عمق المجال في اللقطة مكسب أساسي من مكاسب الإخراج وتقدم جدلي في تاريخ اللغة السينمائية.[2] وهو معجب بتشابلن، إعجابه بالمخرج الأمريكي وليم وايلر[3]. الذي يهتم بعمق المجال، وتعبير الممثل، والتقليل من اللقطات (١٩٠ لقطة في الساعة) والتأمل، والدراما النفسية للمشاهد، والحدث، والسينما الخالصة المستقلة، والسينما – الكتابة. [4]

- وقد نالت قضية السينما وعلاقتها بغيرها من الفنون القسط الأكبر من إهتمام بازان، فالجزء الثاني من كتابه «ما هي السينما» ومخصص كله لهذه القضية تقريباً – وهو يشير في بداية هذا الجزء إلى أن تعاليم النقد السينمائي في عهده الأول كانت تدافع عن إستقلال الفن السابع عن زملائه الستة الآخرين، ولكنه يلاحظ أن الإقتباس Adaptationأي إعتماد السينما على النقل من الأدب أو المسرح، هو لازمة من لوازم تاريخ الفن، مع أن النقد الحديث يعتبره عملاً مخجلاً.[5] ويرجع أعمال النقل والسطو التي مارسها بعض

---

[1] ما هي السينما، الجزء الأول، ص ١٥٣.

[2] راجع المصدر السابق، ص ص ١٦٠–١٨٠.

[3] وليم وايلر مخرج أفلام: أحسن سنوات حياتنا (١٩٤٦) كاري (١٩٥٢) أجازة رومانية (١٩٥٣) أعلى همسة (١٩٦٢).

[4] راجع المصدر السابق، الفصل ١٨، ص ص، ١٦٨–١٩٨.

[5] راجع: المصدر نفسه، الجزء الثاني، ص ص ١–٥.

السينمائيين الأوائل على الأدب والمسرح إلى إختفاء النقد السينمائي نفسه، الذي كان بوسعه أن يقنن للسينما كفن جديد، ولكن تظل السينما الحقيقية عند بازان هي «السينما الخالصة»[1] فالسينما كما يقول: «فن وظيفي... وجودها يسبق ماهيتها... ومن هذا الوجود يجب على النقد أن يبدأ حتى في إستنباطاته القائمة على القياس»[2]. ولهذا فهو من أشد المنكرين للنقل الحرفي من الأدب أو المسرح، ويعتبر المسرحية المصورة في فيلم فضيحة من الفضائح أو نوعاً من الكفر والإلحاد»[3].

- ويعتقد بازان أن السينما يمكن تفريغها من أية حقيقة إلا من حقيقة المكان، لأنها «في أساسها فن تحويل الطبيعة إلى دراما»[4] ولكن إلى أي مدى يكون النقل من المسرح مثلاً؟ يجيب بازان بأن المسرح المصور في فيلم هو خطيئة ضد روح السينما، ولكن إذا سار هذا المسرح المصور سينمائياً وفق مفهوم سليم فإنه يبعث في السينما ثراءً وسمواً، من ناحية الموضوع أولاً، وذلك لتخلف فكر السينما عن فكر التراث المسرحي العريق، وكذلك فإنه يبعث في السينما ثراءً وسمواً من ناحية الشكل، بمعنى أن تكون السينما في النهاية أمينة على النص مخلصة لمقتضياته المسرحية، ومن هنا تعمق لغتها الخاصة.[5]

---

[1] المصدر نفسه ص ١٨.

[2] المصدر نفسه ص ٧٦.

[3] المصدر نفسه ص ١١٨.

[4] المصدر نفسه ص ٢٨.

[5] المصدر نفسه راجع ص ص ١٢٤-١٢٦.

- ومن القضايا النقدية التي شغلت بازان أيضاً قضية فيلم التصوير **Peinture**، أي الناقل للوحات المصورين: مثل فيلم ولغز بيكاسو، الذي أخرجه المخرج الفرنسي هنرى كلوزو, **H. Clouzot** عام ١٩٥٥. وقد حلل بازان هذا الفيلم وخلص من تحليله إلى بعض النتائج الهامة، فمن رأيه: أن السينما تعجز عن نقل اللوحات وإظهارها لنا بأمانة، ولكنها بهذا العمل تفتح أمام ملايين المشاهدين باب روائع الفن التشكيلي. ويبقى –مع هذا– ضرورة إعداد المتفرج إعداداً سابقاً لمثل هذا النوع من الأفلام وذلك بتثقيفه بفن التصوير وتذوقه. فحين يتصل التصوير بالسينما إتصالاً فنياً يولد كائن جمالي جديد هو عمل فني في حد ذاته. وما فيلم التصوير في النهاية إلا نوع من الإختلاط الجمالي بين الشاشة واللوحة وهو يلقي على المادة الأصلية المنقولة، أي اللوحة، ضوءاً جديداً، ويخدم هذه المادة بالمقدار الذي يبدو فيه أنه قد خان التصوير وخلق بنفسه كياناً ذاتياً مستقلاً.[١]

وقد كان بازان في هذا كله، في تفكيره وأسلوبه ناقداً يتوخى البساطة في العرض، تنضح على كتاباته آثار قراءات وثقافات كثيرة متعددة، ولكنه كان يحب السينما أولاً وأخيراً.

---

[١] المصدر نفسه: راجع ص ص ١٤٤ – ١٦٢.

الفصل الرابع

النقد السينمائي في مصر

١- النقد الصحفي هو البداية عندنا:

الحق أننا لا نملك مرجعاً عن تاريخ النقد السينمائي في مصر، وذلك نقص كبير يجب أن نعترف به، وأن نصححه، بل إن أكبر منه أننا لا نملك أيضاً مرجعاً وافياً دقيقاً عن تاريخ السينما المصرية نفسها.[١] ولعل مراجعة الصحف هي أول مهمة ينبغي على المؤرخ أن يقوم بها في هذا المجال. فلا شك أن نشأة النقد السينمائي عندنا كانت نشأة صحفية كما هي حال نشأته عند غيرنا. ولا شك أيضاً أن النوع الرابع الذي أشرنا إليه، أي النقد الصحفي، هي أقدم أنواع النقل السينمائي عندنا، كما هو عند غيرنا. وبديهي أنه مرتبط بالإنتاج المصري للأفلام وتالٍ لظهوره. ولو أننا عدنا إلى صحيفة مثل الأهرام، لإستطعنا أن نحدد بداية النقد السينمائي ونشأته. فقد بدأت الأهرام قبل بداية هذا القرن بنشر الأخبار عن الإختراع السينمائي والعروض البدائية في ذلك الوقت. ففي ٣ يوليو عام ١٨٩٧ نشرت الأهرام هذا الخبر: «أحيا حسن أفندي الإيراني حفلة بالألعاب

---

[١] توجد رسالة جامعية وضعها بالفرنسية المخرج جلال الشرقاوي في هذا الموضوع لكنها لم تظهر بالعربية بعد، كما يوجد كتاب «قصة السينما في مصر» الذي ألفه الناقد سعد الدين توفيق وأصدرته سلسلة كتب الهلال عام ١٩٦٩..

السحرية والفنون السيمائية بالملعب العباسي. ويقوم بعرض الصور المتحركة ومنها مناظر للأوبرا والسفر من ميناء الإسكندرية وركوب الحمير في الصحراء». ثم نشرت بعد ثلاثة أيام خبراً يقول: «هذا آخر يوم لمعرض الصور المتحركة في ثغرنا ولذلك أعدت إدارته حفلة كبيرة وخصصت إيرادها للعامل الذي يدير آلة التصوير»!

وأول ما نلاحظه في هذين الخبرين أن تاريخهما مبكر، وإننا عرفنا العروض السينمائية بعد عامين تقريباً من ظهورها في فرنسا على أيدي الأخوين لويس وأوجست لومبار، وبعد أقل من عام على نجاح جورج ميلييس فى صنع آلة السينما توغراف على غرار آلة لوميير. ثم نلاحظ في الخبرين أنهما ظهرا بلا تعليق من المحرر الذي إكتفى بطرافتها ولكن الأمر أم تعود بعد نحو ثلاثة عشر عاماً فتنشر في ٢٥ من أكتوبر سنة ١٩١٠ خبراً مؤداه أن «سينما توغراف المنظر الجميل غير مناظره أمس وعرض صوراً جميلة جديدة منها «ضربة نبوت» و«أعتاب الحدادين» و«المزالق العجيبة» و«خيال الحقيقة» و«الأخ الخائن»، وكلها من الجمال والفن على جانب عظيم» – وقد يكون الخبر على سبيل الإعلان عن دار السينما، وقد يكون منشوراً لطرافته، ولكن من المؤكد أنه حمل تعليقاً في آخره وهو عمل أولي من أعمال النقد، وتلك هي بداية النقد السينمائي عندنا، أي بدايته في الصحافة كتعليق إنطباعي عام.

وقد ظلت البداية بعد ذلك تتواتر سنة بعد سنة دون أن تخرج عن التعليق الإنطباعي الذي لا يمس تفاصيل الفيلم وجزئياته وكثيراً ما كان يحدث أن ينحرف الإنطباع، فيقع تحت طائلة الأهواء والمصالح الخاصة

للناقد أو للصحيفة التي يكتب بها. ولاشك أن بداية السينما في ظل المشروع الخاص الذي يهدف إلى تحقيق الربح بأي ثمن قد شجعت هذا الإنحراف والحث عليه. ورغم ظهور المجلات الفنية والسينمائية المتخصصة منذ بداية الإنتاج المحلي إلا أن هذا لم يغير في الموقف كثيراً. فقد ظهرت مجلات: «المسرح» لمحمد عبد المجيد حلمي و«الصباح» و«أبو الهول» لمصطفى القشاشي و«المستقبل» لإسماعيل وهبي و«الناقد» لحسن عبد الوهاب و«السينما» لكامل حفناوي و«الفن» لعبد الشافي القشاشي و«دنيا الفن» لخليل عبد القادر، بالإضافة إلى الصحف اليومية والأسبوعية، كما عرفنا أقلام عدد من النقاد السينمائيين مثل: السيد حسن جمعة وزكريا الشربيني ومُحَمَّد كامل مصطفى وعبد القادر عرابي وعثمان العنتيل، بالإضافة إلى السينمائيين المتخصصين الذين ساهموا في النقد، أيضاً، مثل أحمد بدرخان، وأحمد كامل مرسي، وكامل التلمساني. ومع هذه الكثرة من الصحف والنقاد إلا أن النقد الصحفي لم يثمر كثيراً في تطوير السينما المصرية، ولا شك أن إعتماد الصحف والمجلات السابقة على الإعلان السينمائي كمصدر من مصادر تمويلها قد ساهم في هذه النتيجة، وأدى مع الزمن إلى ضحالة النقل، وخنق موضوعيته، بل إلى إنصراف بعض النقاد عنه بأساً وإعتكافاً.

2- محنة النقد والنقاد:

حدث في عام ١٩٤١ أن أخرجت مطبعة مجلة روايات الجيب كتاباً بعنوان «السينما مفخرة القرن العشرين» ألفه مُحَمَّد عبد القادر المازني وصدره بإهداء لوالده المازني الكبير، ومع ضحالة الكتاب، وسيطرة

الأسلوب الإعلاني عليه لمصلحة السينما الأمريكية بصفة عامة والشركة مترو جولدوين ماير بصفة خاصة، إلا إنه ضم وثيقة خطيرة مبكرة تدين النقد السينمائي في مصر، وهي وثيقة إشتراك في كتابتها تسعة من المهتمين بالنقد هم: السيد حسن جمعة جمال العرابي، مُحَمَّد علي ناصف، أحمد شكري، أحمد يوسف، حسين رشدي، كامل الصافوري، إبراهيم حسين العقاد، زهير بكر، والوثيقة عبارة عن تسع مقالات الكتاب التسعة السابقين أجمعوا فيها على محنة النقد السينمائي، وسيطرة أقسام الإعلانات في الصحن على ضمائر النقاد، بل أن أحدهم –وهو إبراهيم حسين العقاد– ساوى بين مشكلة النقل في مصر وبعض المشاكل الإجتماعية في ذلك الوقت، مثل مشكلة المتعلمين العاطلين ومقاومة الحفاء والصراع الحزبي! أما أسباب المشكلة فتتلخص عنده في خمسة أسباب هي:

١– سهولة إحتراف النقد في مصر وترك المتمكنين منه ميدانه للدخلاء.

٢ – الحذلقة والتحيز ورؤية من يوجه إليهم النقد وعيون لا ترى العيوب.

٣– غرام متطفلي النقد في مصر بالأكلات الدسمة والشراب المجاني.

٤– المحسوبيات ومطاردات الأصدقاء والمعارف.

٥– عدم التفريق بين النقل والإعلان[١].

وهكذا عاش العقد السينمائي في محنة. ولاشك أن أسباب المحنة لم تكن ترجع إلى الأسباب الخمسة التي سجلها إبراهيم العقاد فحسب بمقدار

---

[١] الكتاب المذكور، ص ١٥٥.

ما كان السبب الأساسي هو فساد نظام الإنتاج السينمائي نفسه، ووقوعه فريسة في أيام الرأسماليين المستغلين والتجار بين من مدعي الفن. وقد ترتب على هذا الوضع الفاسد أن إنحصر هذا النوع من النقد في إطار الإنطباعية، ولم يعد ثمة مجال الأنواع النقد السينمائي الأخرى، فحتى عام ١٩٤١ لم يكن النقد التاريخي أو الوصفي قد ظهرا على الإطلاق.

٣- المحاولة الأولى في النقد النظري وما بعدها:

أما النقد النظري فقد سجل لنفسه نقطة الإنطلاق عام ١٩٣٦ بكتاب الله المخرج أحمد بدرخان تحت عنوان «السينما». وكان في الأصل سلسلة من المقالات كتبها المؤلف ونشرها تباعاً في مجلة «الصباح» وتدعونا هذه المحاولة المبكرة إلى الوقوف عندها قليلاً لترى إلى أي حد بلغ فهمنا لنظرية السينما وأسسها الجمالية حتى وقت صدور الكتاب.

لقد صدر بدرخان كتابه بإهداء إلى طلعت حرب «إعترافاً بفضله على السينما في مصر»، وكان الأخير قد أوفده في بعثة إلى باريس لدراسة الإخراج. وقد أوضح في تمهيده للكتاب أن الغرض منه هو «إعطاء فكرة صحيحة عن السينما لكل من يهمه أمرها في مصر والشرق العربي» ثم أشار إلى ناحية هامة في تشديده على أن يعبر الفيلم المصري عن الروح المصرية الصميمة، وأخيراً إلى أنه وضع كتابه ليشرح فيه بإختصار حرفية السينما، وأنه خلاصة لمطالعته ودراسته.

والكتاب مقسم إلى فصول، تتناول السينما كتعريف ومصطلح ولغة، ثم السيناريو فالتمثيل، فنظام الشركات السينمائية ومسئولية أفرادها،

فالإخراج، فالموسيقى، فالنقد، فالإستديو، فبيع وإيجار الأفلام، فالنشر والإعلان عنها، وأخيراً فصل عن تفضيل المؤلف للسينما على المسرح.

وهكذا يكون الكتاب كما أوضحت مقدمته محاولة التبسيط مفهوم السينما فناً وصناعة على السواء، دون الغوص العميق وراء أسرار الفيلم وفنونه وتفاصيل جمالياته، ومن ثم لم يخل الكتاب من الآراء المتخلفة أو التي طواها التطور، ولكننا إذا قسناه بمقاييس عصره وتاريخ صدوره لوجدنا به الكثير من النقاط المضيئة النافعة. أما تلك الآراء المتخلفة فمنها حديثه عن ضرورة أن يتخلل الفيلم مناظر فخمة وأماكن شائقة طريفة، وأن الحب هو أساس كل سيناريو، وكذلك قوله: «لوحظ أن القصة السينمائية (السيناريو) التي تدور في أوساط بسيطة كأوساط العمال والفلاحين يكون نجاحها محاوداً، لأن السينما قبل كل شيء مبنية على المناظر، وأن الطبقة المتوسطة من الشعب –وهي السواد الأعظم من رواد السينما– لا تحب أن ترى العالم الذي تعيش فيه، بل على العكس تطمح في رؤية الأوساط التي تجهلها وتقرأ عنها في الروايات» فمثل هذه الآراء وغيرها مما يعتبر السينما وسيلة للترفيه والتسلية، أو لعبة من ألعاب الطبقة المتوسطة من سكان المدن، لم تعد مقبولة حتى في قلب البلدان الرأسمالية. بل لم يعد بدرخان نفسه يقبلها بعد ذلك: ولكنها آراء تعبر بحق عن مفهوم السينمائيين القدامى عندنا أو على الأصح مفهوم التجاريين من أبناء تلك الطبقة الذين يفرون من مواجهة الواقع ويحاولون التحليق فوقه ورؤيته بمنظار وردي، رافضين ما دونهم من طبقات.

ومن الآراء التي إستنفدت قيمتها اليوم أيضاً وتخلفت منذ زمن قوله

عن الإخراج السينمائي أنه ليس له نظريات ثابتة كالمسرح، وقوله من الناقد أنه يجب أن يعالج عدة عمليات مختلفة يتكون منها الفيلم إبتداء من التقطيع إلى «موضوع» الرواية وهو «أقل العوامل أهمية، فقد دلت التجارب على أن بعض الموضوعات السخيفة أنتجت أفلاماً قوية لها قيمتها الفنية»! كذلك ترجمته لبعض المصطلحات السينمائية عن الفرنسية مما لم يعد سائداً اليوم مثل التوقيع بدلاً من الإيقاع والصورة بدلاً من اللقطة.

ولعل هذا الكتاب كان ضرورياً كل الضرورة في حينه النشر الثقافة السينمائية على الأقل، لكننا لا نستطيع في الواقع أن تساويه بما كتبه بودوفكين أو أيزنشتاين أو بيلا بالاش أو لندجرن، وإنما أقصى ما تستطيع أن نقوله عنه إنه كان نقطة إنطلاق لم تجد من يأخذ بيدها بعد ذلك إلا في عام ١٩٤٨، فتجمدت في بحر الإسفاف والإرتجال الذي إكتسح الفيلم المصري بشكل عام. وقله كان من الأوفق في تلك الفترة أن نبدأ بالترجمة المباشرة لأمهات الكتب النظرية التي ظهرت في أوروبا منذ الحرب الأولى، ولم نلتفت إليها إلا بعد ثورة ٢٣ يوليو. غير أن هذا لم يحدث للأسف، بل إن المحاولة الوحيدة التي حاولها المخرج كمال سليم بعد سنوات من ظهور كتاب بدرخان لم تتم. فقد بدأ في ترجمة كتاب «فن الفيلم» لبودوفكين لكنه مات دون أن يتمه، وبقي الكتاب حتى عام ١٩٥٧ عين عاد إليه المخرج صلاح التهامي فترجمه من جديد.

في عام ١٩٤٨ عاود مُحَمَّد عبد القادر المازني التأليف في هذا النوع من النقد فأصدر كتاباً بعنوان «الصور المتحركة» وأهداه مرة أخرى إلى أبيه.

وفي هذا الإهداء عبارة طريفة تكشف عن جانب جديد بالإهتمام في محنة النقد السينمائي لدينا. وهي قوله عن أبيه: «الذي قدمت إليه كتابي السابق... فتصفحه في دقيقة وقال إنه كتاب جميل الشكل أنيق الطبع ثم رده إلى شاكراً» وقد يكون هذا حكماً على الكتاب بطريقة المازني الأب الساخرة المعروفة ولكننا نؤثر أن نأخذه بمعنى آخر، فمن الثابت أن جيل الرواد الذي تقدمه العقاد وطه حسين والمازني لم يهتم بالسينما، ولعله كان ينظر إليها بإستخفاف فيما عدا طه حسين تقريباً الذي نبه على خطورة السينما وأهميتها بعد ذلك في مجلة الكاتب عام ١٩٤٦. لكن لو أن هذا الجيل نزل إلى ميدانها وإهتم بها كما إهتم بالأدب والكلمة المكتوبة لكان لها شأن آخر، ولكنا كسبنا على أيديهم كسباً كبيراً ولو في مجال النقد على الأقل.

وقد كان هذا الكتاب بحق كما قال مؤلفه في تقديمه «محاولة متواضعة لنشر الثقافة السينمائية بين قراء العربية» وفيه أشار المؤلف إلى محاولة بدرخان السابقة وتأثيرها عليه ومع الدعاية المباشرة وغير المباشرة للسينما الأمريكية مرة أخرى وخاصة لشركة مترو جولدوين ماير التي يعمل بها المؤلف، إلا أن الكتاب جاء متقدماً بكثير على زميله السابق الذي صدر قبله بسبع سنوات. فقد عرض فيه المؤلف لسائر العمليات التي تبدأ بالتفكير في الفيلم وتنتهي بعرضه بالإضافة إلى فصل خاص في نهايته ضمنه قاموساً للمصطلحات السينمائية مترجمة عن الإنجليزية هذه المرة. وفيه أيضاً نادى المؤلف لأول مرة بدراسة الجمهور وإتجاهاته، وإتهم السينما المصرية بالإرتجال والنقل والتقليد، ولكنه تحين النظام الإنتاج الأمريكي

تحيزاً صارخاً، وهو النظام الذي أضر أيضاً بالسينما الأمريكية نفسها وتسبب في محنة السينما لدينا، على ما بين منتجيهم ومنتجينا من إختلاف في الدرجة وفي النوع على السواء.

ومن طريف ما يذكر هنا أن المؤلف أثبت في فصل خاص نص بنود قانون الإنتاج السينمائي في أمريكا، ثم إتبعها في فصل تال بإثبات التعليمات الخاصة بالرقابة على الأفلام التي وضعتها عام ١٩٤٧ إدارة الدعاية والإرشاد الإجتماعي التابعة لوزارة الشئون الإجتماعية في ذلك الوقت ويلاحظ في هذه التعليمات أن أكثرها منقول بصمه وروحه من قانون الإنتاج الأمريكي؛ لكن المؤلف أوردها دون أن يتخذ منها موقفاً سوى التسليم الضمني على الرغم من إشتمالها على الكثير من المضحكات التي توافقت مع بعض ما نادي به بدرخان في كتابه من ناحية، وساهمت من ناحية أخرى في محنة الإنتاج السينمائي لدينا، ومن هذه التعليمات:

— لا يسمح بمنظر بيوت الفلاحين الفقراء ومحتوياتها «قطع الأثاث والزير.. إلخ» إذا كانت حالتها سيئة وتحمل من قدر المصري ما عدا الأفلام الثقافية والتعليمية التي يقصد من وراء عرضها إلى تبيان ميدان ومساويء الموضوع.

— عدم التعريض بالألقاب أو الرتب أو النياشين.

— مراعاة المواضيع والحوادث التي تحط من قدر هيئات لها أهمية خاصة

في نظام حياتنا العامة الوزراء والباشوات ومن في حكمهم.

— يراعى في تصوير الكباريهات لا تكون قادرة.

— تمنع المواضيع ذات الصبغة الشيوعية أو التي تحتوي دعاية ضد الملكية أو نظام الحكم العام أو العدالة الاجتماعية.

وهكذا لم يستطع النقد النظري أن يؤدي دوره المنشود، فكان أقرب إلى نشر الثقافة السينمائية من وجهة النظر الخاصة أو من وجهة نظر التحيز لنظام أو آخر من نظم الإنتاج السينمائي في أوروبا وأمريكا، وهكذا أيضاً لم يكن من الممكن أن ينهض النقد التاريخي الذي لم يكن يعرف إلا كتجميع للتواريخ وسردها دون تحليل أو منهج. فقد أصدر حسن إمام عمر أول سجل لتاريخ السينما المصرية عام ١٩٤٥، ولكنه إفتقر إلى الكثير من الدقة والمعلومات، فبدأ أشبه بالتحقيق الصحفي!

أما النقد الوصفي فقد ظل غير معروف على الإطلاق إلى ما بعد قيام ثورة يوليو بسنوات. وقد حدث في عام ١٩٥٠ أن أصدر المخرج بهاء الدين شرف الجزء الأول كتاب بعنوان «فن الإخراج السينمائي» عالج فيه الحيل السينمائية والأفلام الملونة، لكنه خلا من المجهود الخلاق ولم يزد على الترجمة أو الإقتباس عما درسه المخرج بباريس، بل أنه توقف بعد ذلك عن إتمام باقي أجزاء الكتاب.

٤- محاكمة الفيلم المصري:

تغيرت أوضاع السينما المصرية بما في ذلك النقد بعد ثورة ٢٣ يوليو.

ولا شك أن الثورة تعتبر فاصلاً بين عهدين في تاريخ السينما وفي التاريخ العام للبلاد على السواء.

غير أن التغير في السينما لم يحدث دفعة واحدة مع قيام الثورة، وإنما مضى تدريجياً إلى أن بلغ ما بلغه أخيراً بعد ظهور القطاع العام.

وكان أبرز تغيير في مجال النقد السينمائي هو تنشيط حركة الترجمة وإتاحة الفرصة لكثير من الأفلام الجديدة. فقد ظهرت ترجمات لكثير من كتب النقد النظري المعروفة، ولم يعد بودوفكين وأيزنشتاين ولندجرن وأرنهايم ومانفل وغيرهم مجهولين عند السينمائيين المصريين الذين لم تسعفهم ظروفهم للإطلاع على مؤلفات هؤلاء في أصولها. ولابد أن نذكر في هذا المجال جهود أحمد كامل مرسي وصلاح التهامي وفريد المزاوي وأحمد الحضري وغيرهم في ترجمة هذه الأصول ومراجعتها، كما بدأت إهتمامات المثقفين بالسينما ونقدها في الإتساع وكان لتكوين «جمعية الفيلم» عام ١٩٦١ وإلتفاف كثير من المثقفين حولها أثر في إتساع هذه الإهتمامات.

وقد كان من أثر هذه الإهتمامات أن ساد إجماع على تخلف السينما فناً وصناعة في الماضي، وضرورة النهوض بها. وفي عام ١٩٠٧ إستطاع إثنان من المثقفين هما بدر نشأت وفتحي زكي أن يجمعا عدداً من الأدلة لإدانة الفيلم المصري ومحاكمته، فأخرجا كتيباً بعنوان «محاكمة الفيلم المصري» – عرض ونقد للسينما المصرية منذ نشأتها» ومع أن هذا الكتيب، لم يكن «أول كتاب عن السينما المصرية» كما ظن مؤلفاه إلا أنه تميز بربط تاريخ السينما بالتاريخ العام للبلاد. ومع أنهما ألفاه بحماسية

شديدة ومع أنهما لم يجدا في الفيلم المصري ما يقفان في صفه، ومع أنهما حاكماه بطريقة صحفية سريعة، إلا أن أهمية هذا الكتيب ترجع إلى كونه وثيقة إتهام دامغة.

وقد خص المؤلفان النقد السينمائي بفصل مستقل كشفا فيه عن تخلفه وإقتصاره على الأحكام المجملة والجمل المطلقة، يقولان:

«لعل أول مجلة فنية ظهرت بمصر كانت مجلة «الكواكب والأبطال» عام ١٩٣٢.. وكانت تنشر الأخبار الفنية وصور الممثلين الأجانب والمصريين وأحاديثهم. ولم يكن النقد السينمائي في ذلك الوقت المبكر من تاريخ السينما يزيد على بضعة أحكام مجملة وجمل مطلقة، كما في نقد مجلة الكواكب والأبطال لفيلم «أولاد مصر» وإخراج توجومزراحي (العدد ٦١ في ١٩٣٣/٥/٢٢) فقد كتبت المجلة تقول:

- «لقد حاول أن يجدد في شريطه هذا، ولكن محاولته خرجت عاجزة بعض الشيء، وكان أن ظهرت المشاهد الناطقة على غير ما يجب أن تكون، وفكرة الشريط لا بأس بها. كما أن الماكياج لم يكن متقناً تماماً. وعلى العموم فالشريط فيه محاسن لا ننكرها»[1].

وتابع المؤلفان هذا النقد الصحفي الذي أشرنا إليه فلم يجدا تطوراً كبيراً، يقولان: «فقد إنقضت الأعوام وإهتمت أغلب المجلات والجرائد بنقد الأفلام، وإذا بآخر ساعة (عدد ٣٨٢ سنة ١٩٤٢) تقول عن فيلم «ليلة الفرح» لعزيزة أمير: «عجبت من التقدم العظيم الذي صارت فيه

---

(١) محاكمة الفيلم المصري، ص ص ٦٠، ٦١، ٦٢.

هذه الصناعة الناشئة ولكن عجبت من ناحية أخرى في ناحية الموضوع: فقد شاهدت في الرواية أستاذاً يشتغل بالتمثيل في مصر وهو يتخذ له سكرتيرة حسناء» وكانت هذه الملاحظة السطحية الصغيرة هي كل ما إستأثر بإهتمام المجلة الكبيرة».

ثم يستعرض المؤلفان عشر سنوات أخرى تالية، ويكتبان:

وحتى سنة ١٩٥١ كان النقد السينمائي لا زال يطلق نفس هذه الصفات القاصرة والجمل الباهتة والأحكام المغلقة فمجلة «الكواكب» بحجمها الكبير –وصفحاتها العديدة وهي مجلة خاصة بالسينما– لا تخصص لنقد الفيلم إلا سطرين أو ثلاثة بينما تزدحم المجلة الكبيرة اللامعة بالممثلات وهي يلبسن الأحذية أو يستعرضن الفساتين.كتبت عن فيلم «ساعة التليفون» في عدد ٢٨ مايو ١٩٥١ تقول: أما المؤلف «فهو يوسف جوهر. والفيلم إجتماعي مرح تمتزج فيه الفكاهة بالبساطة في جو باسم ظريف، ولولا بعض التهريب الذي طغى على بعض المشاهد لكان أحسن الأفلام الفكاهية»[١].

على هذا النحو سار المؤلفان في كشف مهزلة النقد السينمائي، لكنهما إقتصرا على النوع الصحفي ولم يشيرا إلى أنواع النقد السينمائي الأخرى. ولاشك أن ملاحظاتهما في هذا المجال سليمة تماماً، وهي تؤكد ما سبق أن أخذناه على هذا النوع من النقد.

ولعل إزدياد الإهتمام بالسينما والنهوض بنقدها قد أنتج إهتماماً

---

[١] نفس المصدر ص ٦٣.

مماثلاً بالنقد الوصفي، لكنه لايزال يحبو على أيدي عدد من الشباب من أمثال: أحمد الحضري، أحمد راشد، هاشم النحاس، صبحي شفيق، مصطفى درويش، سامي السلاموني، سمير فريد، أحمد رأفت بهجت؛ ومعظمهم من أعضاء جمعية الفيلم: غير أن إرتقاء هذا النوع لا يكون إلا على صفحات المجلات المتخصصة -نظراً لطول مساحته- وهو أمر يدعونا إلى المطالبة بمجلة للسينما مرة أخرى. والذي نرجوه أيضاً أن نجد إهتماماً مماثلاً بالنقد النظري من جانب مخرجينا والمهتمين بعلم الجمال السينمائي من مثقفينا. أما النقد الصحفي فلايزال أيضاً خاضعاً لظروف كل صحيفة أو مجلة دون إيمان كامل به مع أنه كفيل بأن يرد الأمور إلى نصابها لو عهد به إلى القادرين الأكفاء.

إن النقد السينمائي ليس عملاً هيناً أو من فضول القول، لكنه عمل جاد يرتقى بإرتقاء الإنتاج نفسه، ويكون دافعاً إلى تحسينه، ولعل إهتمامنا الحالي بتحسين الإنتاج كفيل بنقد متقدم منشط للإبداع وهادٍ له.

في الختام:

إذا كانت السينما في بوتقة الفنون ووعاءها كما مر بنا، وإذا كان النقد والناقد السينمائيان ضروريين، وهذا مما لا خلاف فيه، فإن النقد السينمائي يمكن أن يكون أعلى مرحلة من مراحل النقد العام، أو هكذا يجب أن يكون في الحقيقة. فالنقد الأدبي تكاد دائرة معاملاته تنحصر في الكلية، منظومة أو منثورة، شفوية أو مكتوبة، والنقد المسرحي تتسع دائرة معاملاته فتشمل الكلمة وطرق عرضها على الجمهور والنقد التشكيلي

الخاص بالفنون التشكيلية (من عمارة إلى نحت إلى تصوير، إلخ) تختلف دائرة معاملاته عن الدائرتين السابقتين فتكاد تنحصر في دائرة العينين وما تقعان عليه من الممكنة أو مجالات أو أحجام أو مساحات أو ألوان، إلخ، والنقد الموسيقى تكاد دائرة معاملاته تنحصر في دائرة الأذنين وما يصل إليهما من أصوات أو إيقاعات أو توترات تتحرك جميعها في نطاق الزمان بصفة أساسية، أما النقد السينمائي فتتسع دائرة معاملاته حتى تشمل الدوائر السابقة جميعاً، وهذه نتيجة مترتبة على منقوده، أي على السينما التي تلتقي فيها الكلمة والحركة والصوت، وتتصل فيها العينان والأذنان ويمتزج فيها الزمان والمكان.

وللوهلة الأولى ربما تكون دائرة النقد المسرحي هي أقرب الدوائر السابقة لدائرة النقد السينمائي. فالنقد المسرحي يعالج ما يطرأ على الكلية (النص المسرحي) من حركة وديكور وموسيقى، إلخ، ولكن النقد السينمائي، مع إعترافه بهذه الحقيقة، يزيد عليها أنه يعالج فناً لا حدود له، لأنه إنعكاس للحياة نفسها التي لا حدود لها.

بهذا كله يكون النقد السينمائي، أو يجب أن يكون، أعلى مراحل النقد. ولسنا نسوق هذا الحكم لنستفز به نقاد الأدب أو المسرح الذين إستقرت دوائر معاملاتهم منذ زمان طويل. فحسبنا في هذا المجال أن نعده أبصارنا إلى أفاق المستقبل البعيد حيث تتصور السينما ذات تاريخ عريق، وحيث نتصور دائرة نقدها قد إستقرت عبر الزمن وحيث تتصور أنه لا خلاف إذا قال قائل أن النقد السينمائى هو أعلى مراحل النقاد، وعلى النقاد السينمائيين أن يتدبروا الأمر معنا، وعلى نقاد الأدب أو المسرح

أيضاً ألا يفزعوا. فالنقد السينمائي، إذا جاز أن نستخدم تعبيراً سينمائياً بسيطاً، لن يسرق الكاميرا من أي نقد آخر. فلكل نقد كاميرته في النهاية.

المراجع

بالعربية:

- أندريه بازان، ما هي السينما (جزءان) ترجمة د. ريمون فرنسيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٦٨.

٢- بودوفكين، الفن السينمائي، ترجمة صلاح التهامي دار الفكر، القاهرة ١٩٥٧.

٣- جورج مادول، تاريخ السينما في العالم، ترجمة د. إبراهيم الكيلاني وفايز نقش، منشورات عويدات بيروت، ١٩٦٨.

٤- سيرجي أيزنشتاين، مذكرات مخرج سينمائي، ترجمة أنور المشري، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٦٣.

٥- فورسيث هاردي، السينما التسجيلية عند جريرسون ترجمة صلاح التهامي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٥.

٦- كارل رايس، في المونتاج السينمائي، ترجمة أحمد الحضري، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة ١٩٦٥.

٧- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة سعد مكاوي، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة القاهرة (بدون تاريخ)

بالإنجليزية والفرنسية:

BOOKS:

1) Charles S. Aaronson (Ed.) International Motion Picture Almanac, Quigley Publications, New York, 1963.

2) Ivor Montagu, Film World, A Pelican Book, London, 1964.

3) Jean Metry, Dictionnaire du Cinéma, La rousse, Paris, 1963.

4) John Russel Taylor, Cinema Eye, Cinema Ear, Methuen & Co., London, 1964.

5) Michel Duino, Charlot. Roi de l'écran, Collection Marabouf, Paris, 1949.

6) Penelope Houston, The Contemporary Cinema, A Pelican Book, London, 1963.

7) René Mandion, Cinema, Reflet du Monde, Paul Montel, Paris, 1944.

8) Roger Manvel (Ed.) The Cinema 1952, A Pelican Book, London, 1952.

9) Vladimir Baskakov, Soviet Cinema, Novosti Press Agency Publications Moscow (No date).

REVIEWS AND PERIODICALS:

1) Culture and Life, No. 5, 1958. (Moscow).

2) Films & Filming, No. 12, Dec., 1964.

مراجع الفصل الرابع

١ – أحمد بدرخان، السينما، مطبوعات مجلة «مجلتي» القاهرة ١٩٣٦.

٢– بدر نشأت وفتحي زكي، محاكمة الفيلم المصري، مطبعة لاباتري، القاهرة ١٩٥٧.

٣– بهاء الدين شرف، فن الإخراج السينمائي، القاهرة ١٩٥٠.

٤– مُحَمَّد عبد القادر المازني، السينما مفخرة القرن العشرين، مطبعة روايات الجيب، القاهرة ١٩٤١.

الصور المتحركة، مطبعة دار الشباب، القاهرة ١٩٤٨.

٥– صحف متفرقة (الأهرام، آخر ساعة، السينما).

الفهرس